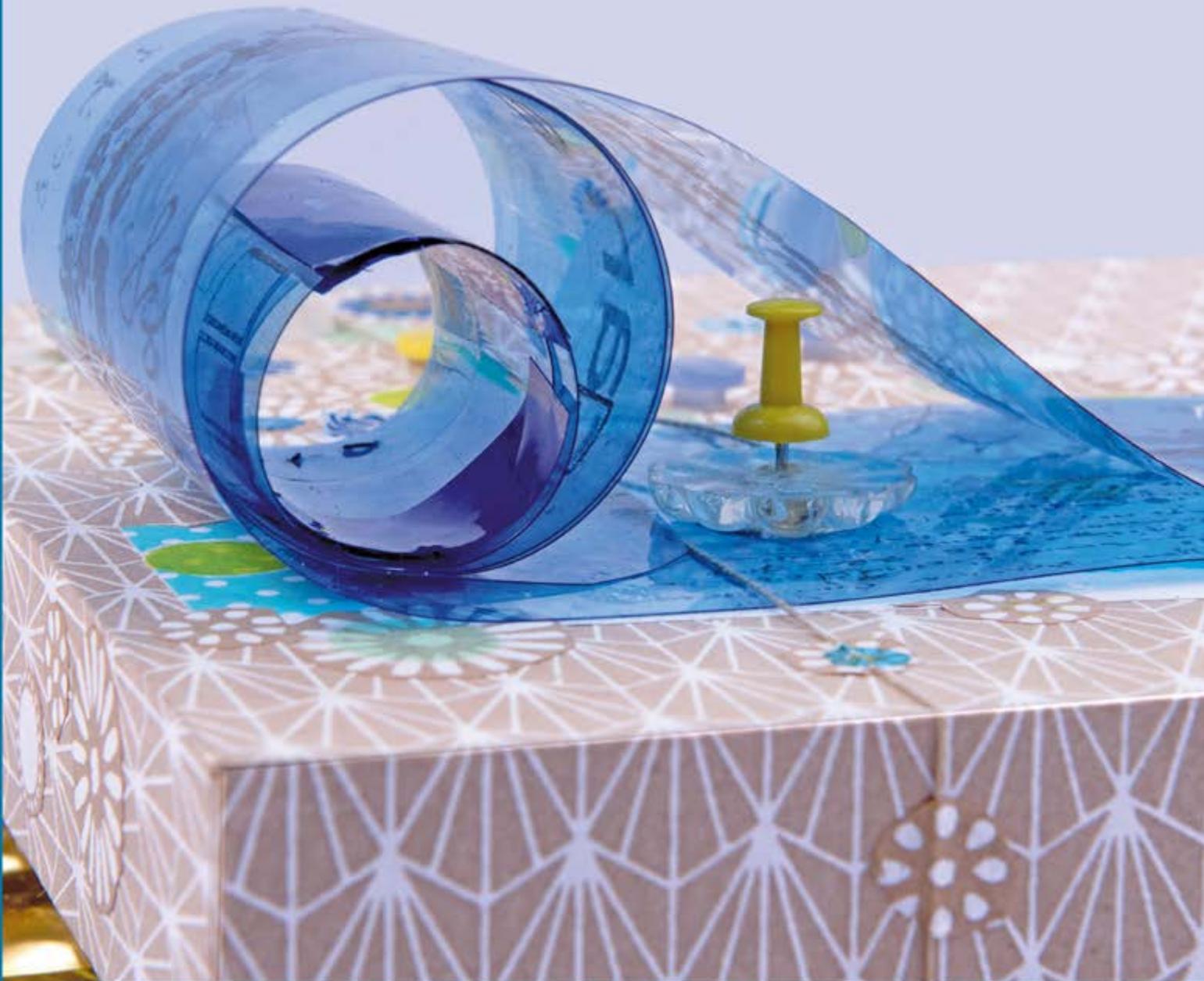


Nº 14 | ISSN 1850-2334

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretario de Relaciones

Institucionales

Prof. Juan Mansilla

Secretaria de Asuntos

Académicos

Prof. Graciana Perez Lus

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Asuntos Estudiantiles

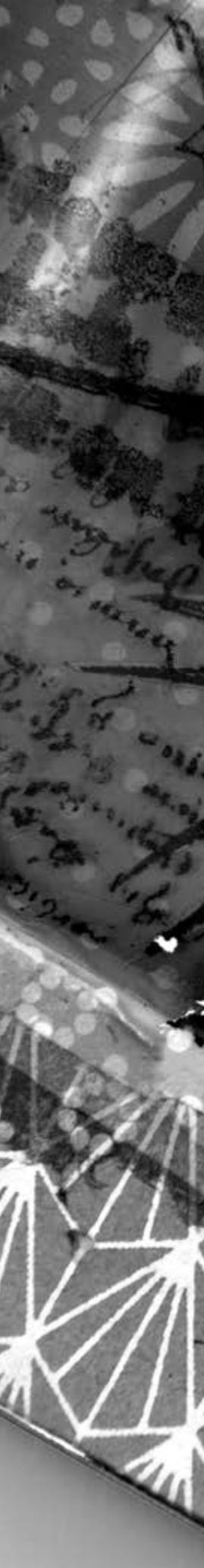
Prof. Agustina Reynoso

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler



Gestión y coordinación editorial

Lic. Florencia Mendoza

Corrección

Trad. Mercedes Leaden

Prof. Fernando Barrena

Adecuación de estilo

Lic. Pilar Marchiano

Traducción

Trad. Mercedes Leaden

Corrección de pruebas

Lic. Adela Ruiz

Desarrollo de la revista electrónica

Lic. Lisandro Peralta

Diseño

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Diseño de la revista electrónica

DCV Agustina Fulgueiras

Noviembre de 2018

Cantidad de ejemplares: 300

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina.

CUIT 30-54666670-7

editorialpapelcosido@fba.unlp.edu.ar

arteinvestigacionbellasartes@gmail.com

Número 14 – Noviembre de 2018

ISSN 1850-2334

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Versión electrónica

ISSN 2469-1488

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

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Arte e Investigación

ISSN 1850-2334

Número 14

Obra de tapa *Fluir, devenir, respirar* (2018) de Silvina Valesini

Editora responsable

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

Editora asociada

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

Consejo científico

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

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

Dra. Isabel Tejada Martín (Universidad de Murcia. España)

Dra. Diana Rodríguez Barros (Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina)

Dra. Margarita González Vásquez (Universidad Complutense de Madrid. España)

Dr. Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba. Argentina)

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

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

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

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

Lic. Fernando Davis (Universidad Nacional de las Artes. Argentina)

Dra. Bibiana Anguio (Universidad Nacional de las Artes. Argentina)

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

Mg. Silvia Andrea Cristian Ladaga (Universidad Nacional de La Pampa. Argentina)

Dr. Eduardo Russo (Universidad de Buenos Aires. Argentina)

Consejo de redacción

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

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

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

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

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

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

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

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

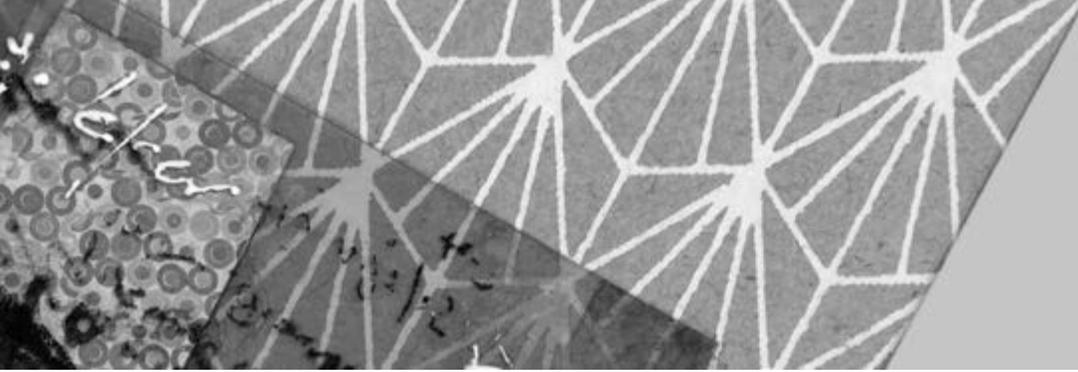


INDICE

Arte e Investigación | Número 14 | ISSN 1850-2334

ARTÍCULOS

- 11 LOS DISCURSOS DEL VIH/SIDA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
Rut Martín Hernández
- 25 TALLER DE PUBLICACIONES DEL MUSEO DE LA PLATA.
IMPRESA DE LA CIENCIA Y LA ADMINISTRACIÓN BONAERENSE
Fabio Ares
- 40 PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO EN EL TEATRO PARA NIÑOS.
ESTRATEGIAS PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS INFANTILES
Germán Casella
- 52 CERÁMICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO.
EMERGENCIA DE PRÁCTICAS MILENARIAS EN EL SIGLO XXI
Mariel Tarela
- 66 REDES DE AUTOGESTIÓN Y ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DE ARTE.
ANÁLISIS AL INTERIOR DE LA CIUDAD DE LA PLATA
María Cristina Fúkelman, Jorgelina Araceli Sciorra, Patricia Martínez Castillo
- 79 MEMORIAS INSTANTÁNEAS A PRUEBA DE ARCHIVO
Lucía Álvarez
- 92 LOS CALCOS Y SU UTILIDAD.
APORTES AL CONOCIMIENTO DE PIEZAS PATRIMONIALES
Julieta Vernieri, Luis Disalvo
- 106 EXPERIENCIAS EN EXPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS DE ARTE.
UN ESTUDIO EN MUSEOS DE LA PLATA Y DE BUENOS AIRES
Lucía Palomeque, Marcela Andruchow
- 120 VOCES COLONIZADAS EN AMÉRICA LATINA.
DECOLONIZANDO LA ONTOLOGÍA DE LA PRÁCTICA CORAL
Manuel Alejandro Ordás, Isabel Cecilia Martínez



132

TRES FOTÓGRAFOS LATINOAMERICANOS Y LA IMAGEN DEL PADRE.
LA RESIGNIFICACIÓN AFECTIVA DEL ÁLBUM FAMILIAR
Blanca Magdalena Ruiz Pérez

146

LO INDECIBLE EN LAS POÉTICAS CRÍTICAS DE ARCHIVO.
CUATRO DESPLAZAMIENTOS HACIA LO POLÍTICO-CRÍTICO
Sofía Delle Donne, Paola Belén

159

NUEVOS PARADIGMAS PARA EL DISEÑO DE PRODUCTOS.
DESIGN THINKING, SERVICE DESIGN Y EXPERIENCIA USUARIO
Federico Del Giorgio Solfa, Guido Amendolaggine, Ticiania Agustina
Alvarado Wall

170

ADORNO Y MAHLER: FINALES Y COMIENZOS
Gerardo Guzman

INFORMES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

183

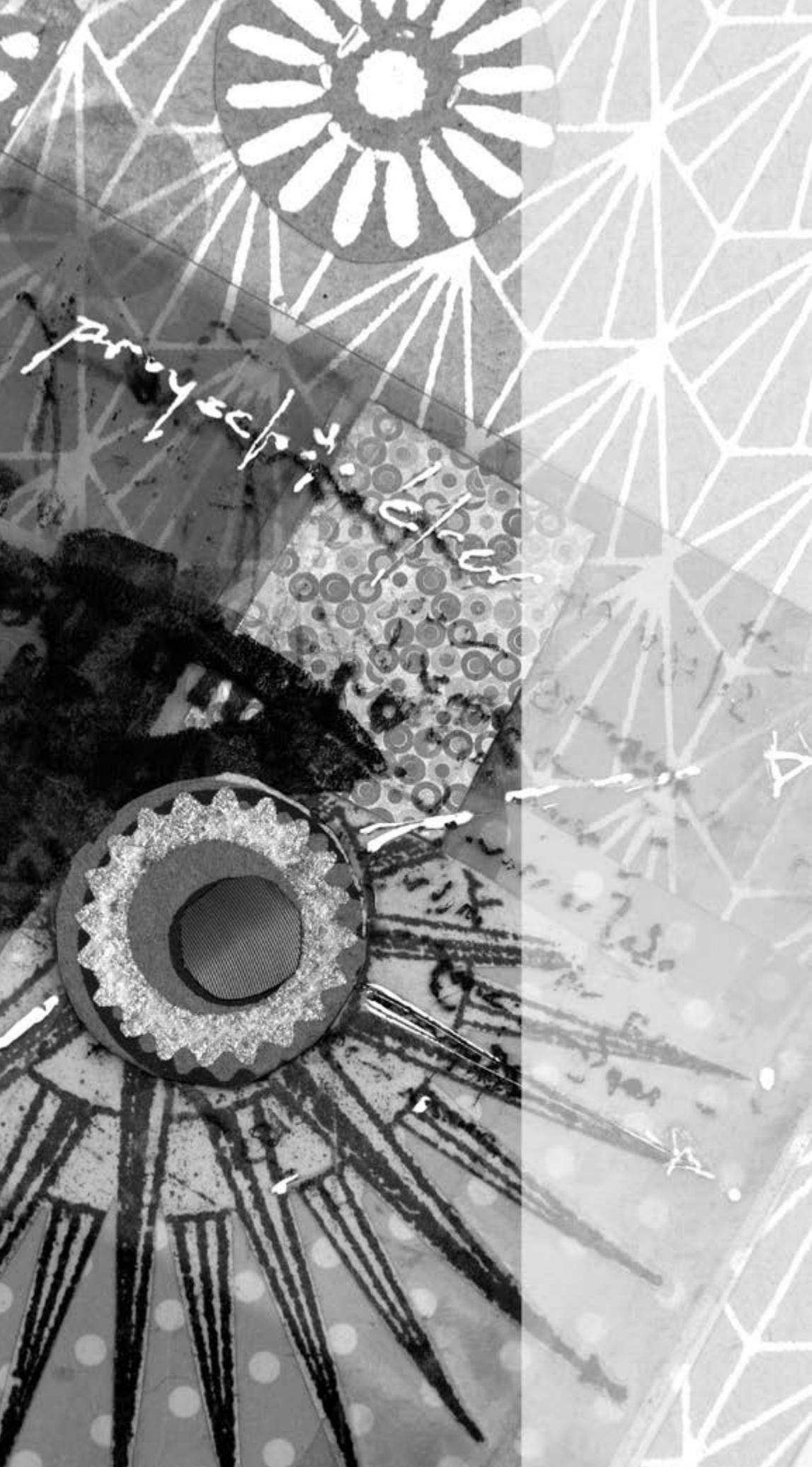
MODERNIDAD ARTÍSTICA Y GIRO DECOLONIAL
María de los Ángeles De Rueda, Gerardo Guzmán

191

LÓGICAS DE LA PRODUCCIÓN DE INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO DEL ARTE
Clara Azzaretto

199

EDUCACIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA, ¿CUESTIÓN DE CONTEXTO?
VERÓNICA DILLON, GRACIELA GRILLO



project 1.5

1.5

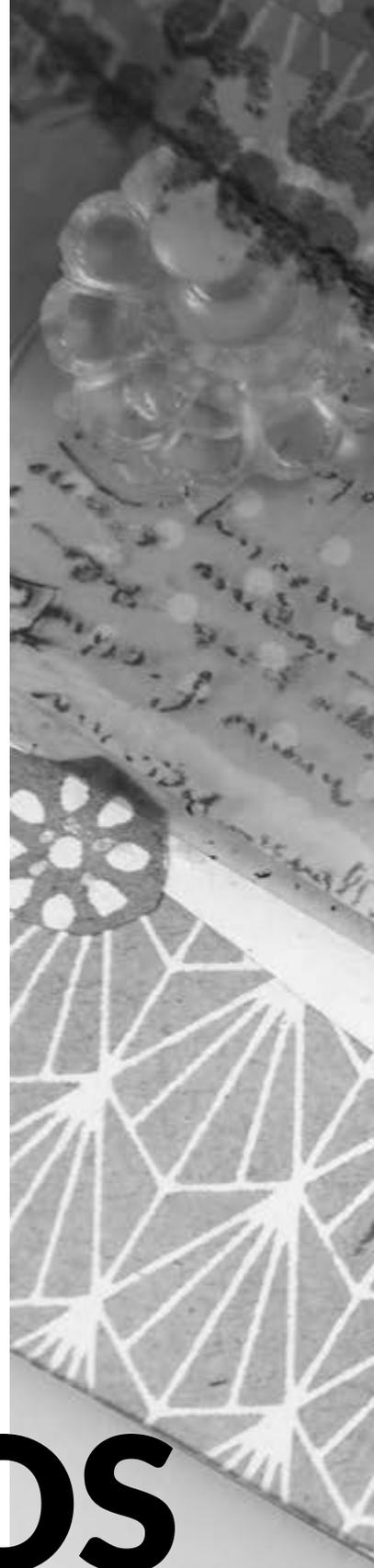
1.5

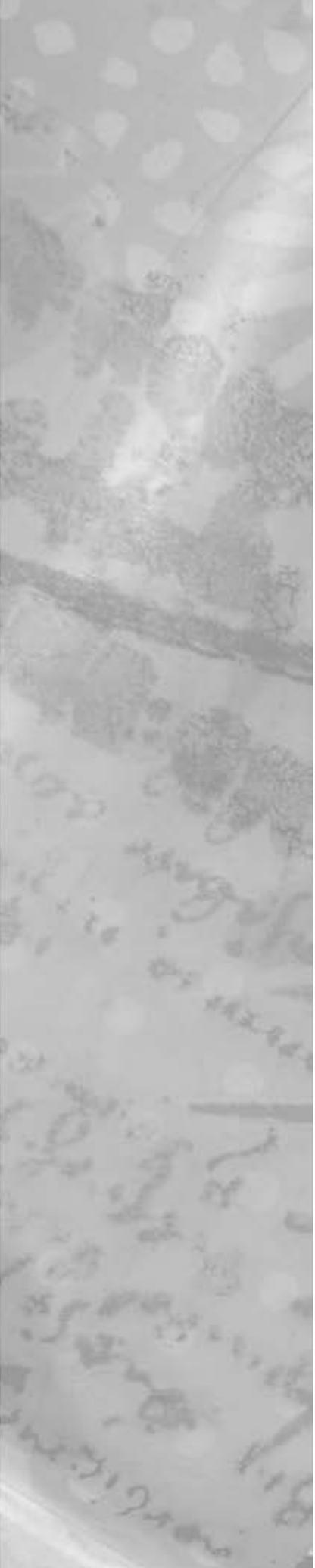
1.5

1.5

1.5

ARTÍCULOS





LOS DISCURSOS DEL VIH/ SIDA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

THE DISCOURSES OF HIV/AIDS IN ARTISTIC PRACTICES

RUT MARTÍN HERNÁNDEZ
rutmartin@pdi.ucm.es

Departamento de Pintura y Conservación Restauración. Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido 12/3/2018 | Aceptado 19/6/2018

Resumen

Hablar hoy de VIH/SIDA, cuando han pasado 36 años desde la detección de los primeros casos, nos sitúa en un escenario de excepción para reflexionar sobre las posibilidades del arte al abordar un problema social. El impacto del VIH/SIDA ha impulsado una serie de prácticas artísticas a partir de las cuales se denuncia la representación social de la enfermedad. Lo que aquí se presenta es un recorrido por imágenes, obras y acciones cuyo hilo conductor parte de dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el VIH/SIDA como elemento vertebrador de los discursos y, en segundo, el cuerpo como espacio simbólico en el que todas esas miradas confluyen.

Palabras clave

VIH/SIDA; prácticas artísticas; representación social; cuerpo

Abstract

Thinking today about HIV, when it has been passed 36 years since the first cases, place us in an exceptional scenario to reflex about the art possibilities when a social problem is approached. The HIV impact had and still has, has propitiated a series of artistic practices which ones denunciate the social representation of the illness. What is presented here is a visual narrative, pieces and actions that have two fundamental questions. First, HIV / AIDS as a core of artistic discourses and, secondly, the body as a symbolic site in which all these regards converge.

Keywords

HIV/AIDS; artistic practices; social representation; body



La infección por VIH/SIDA ha evolucionado en la última década de forma positiva en los países desarrollados, sobre todo, en lo que a mortalidad asociada al virus se refiere. Sin embargo, cabe señalar que dicha situación no registra el mismo progreso en los países en vías de desarrollo, donde el virus sigue teniendo un importante impacto. La idea de enfermedad crónica que impera en los países occidentales no ha seguido un camino similar en su representación social. A esta cuestión, transversal desde el principio, hay que sumarle la pérdida de la urgencia vivida décadas atrás y todo lo que esto conlleva. Detrás de los portadores, de los enfermos y de los muertos¹ se esconde una epidemia que no es una epidemia global con unas características similares sino un conjunto de epidemias interrelacionadas pero bastante diferentes en su naturaleza, con causas y con efectos desiguales y que afecta a distintas personas. La multitud de modos de abordar el tema desde las prácticas artísticas permite acercarse a la poliédrica realidad del VIH/SIDA.

Ciertas enfermedades actúan como evidenciadoras de una época (Sontang, 1996). No se trata de aquellas que matan a más gente, sino de aquellas que generan mayor conciencia de la debilidad humana. Así, las manifestaciones artísticas sobre el tema también van a tener como objetivo dar visibilidad a cuestiones que, estando asociadas al virus, ponen de relieve los problemas específicos de distintas personas que lo sufren.

Es triste constatar cómo la presencia del VIH es inversamente proporcional a la consideración social de las personas. Cuanto menor es su consideración, mayor es la prevalencia del virus.² Si tenemos en cuenta las consecuencias que la crisis económica ha tenido en las minorías y en las personas en peligro de exclusión y en el empobrecimiento generalizado de gran parte de la sociedad, se puede entender la importancia de enfrentarse a este problema, relejendo y contextualizando contemporáneamente las luchas sobre el SIDA de las décadas de los ochenta y de los noventa del siglo pasado. Hemos pasado de una época de incertidumbres (Weeks, 1995) a una época de precariedad sin paliativos. No es que no podamos aferrarnos a determinadas certezas antes contempladas, es que ni siquiera podemos sujetarnos a una esperanza de futuro.

¹ De acuerdo al último informe publicado por el Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/sida (ONUSIDA) (2016a), 36.7 millones de personas viven con el VIH, de los cuales 17.1 millones desconoce su condición de seropositivos. Según los datos expuestos en la XXI Conferencia Internacional sobre Sida (2016), la Argentina es el país iberoamericano con mayor cantidad de nuevos casos en los últimos 10 años, con un aumento del 7.8%.

² Estas cuestiones se exponen de manera concreta en el «Informe de brechas en prevención», publicado por ONUSIDA (2016b).

Un recorrido por las prácticas artísticas sobre VIH/SIDA

Robert Atkins (1989) planteaba que «el SIDA no solo ha transformado el mundo americano del arte, también ha transformado la naturaleza del arte que se hace hoy» (p. 11). Las prácticas artísticas se convierten, entonces, en un eje transversal, hibridándose con otras prácticas culturales, sociales y políticas, con el activismo, planteando acciones comunes a través de metodologías de carácter colectivo y colaborativo, siempre contextuales. Esa voluntad performativa es fundamental para entender las prácticas artísticas sobre el VIH/SIDA y para comprender su potencial *viral*. Liliana Maresca (2006) expresa: «El amor / Las muertes / Todas las muertes y renacimientos / En el arte todo es posible» (p. 11). En ese hacer común, el arte ha servido para demostrar que la realidad del VIH/SIDA es mucho más compleja y múltiple que lo que se desprendía de las informaciones institucionales y de la representación que se hacía de ella desde los medios de comunicación.

Estas prácticas hacen especial hincapié en cuestiones relacionadas con la simbología propia de la enfermedad. Narrativas que tratan de acabar con el discurso afianzado en casi cuatro décadas, que abordan tres luchas fundamentales. En primer lugar, sigue siendo prioritario incidir en una representación del enfermo que acabe con la discriminación todavía presente. En segundo lugar, estas cuestiones se entrecruzan con una de las principales demandas que han sido abordadas desde el activismo, una crítica explícita a las instituciones gubernamentales y a la industria farmacéutica. Y por último, otro de los frentes estaría situado en la necesidad de generar información sobre la prevención libre de prejuicios, en la que las cuestiones asociadas a la sexualidad se expongan de forma fidedigna, sin caer en metáforas o en generalidades. Alfonso del Río Almagro y Alfonso Baya Gallego (2012) explican:

Las críticas hacia estas campañas siguen incidiendo, después de tres décadas, en la falta de precisión y rigor de las mismas y en el intento por agradar a todos los sectores de la población, olvidando conseguir los propósitos que deberían perseguir, más allá de la complaciente mirada heterocentrada y reaccionaria (s/p).

Autorrepresentación del portador y enfermo

El cuerpo se convierte, entonces, en un centro de reflexión a partir del cual se genera un discurso en torno a las relaciones entre el yo y el otro. Se pone énfasis en su materialidad para problematizarlo, para cuestionar radicalmente las reacciones más conservadoras que

convierten al SIDA en una enfermedad *metáfora*. Dentro de ese uso político del cuerpo, una de las consecuencias directas es la pérdida de la unidad del mismo. El cuerpo como resto se ve forzado a su fragmentación y de esta forma nos presenta una visión efímera de la existencia, en ese vínculo con la muerte, con la que el SIDA estaba asociado hasta las terapias antirretrovirales.³ A la vez, nos habla de la imposibilidad de ser definido a través de una mirada esencial del sujeto, ese que fija una identidad de origen, inmutable, biológicamente determinada en función de una opción normativa, la heterosexualidad. La influencia que la teoría *queer* ha tenido en la representación del cuerpo puede entenderse coetáneamente a estas luchas *desde el SIDA*⁴ y con aquellas directamente relacionadas.

La identificación de determinadas marcas asociadas a enfermedades relacionadas con el SIDA ha supuesto también un punto de partida para reivindicar esas huellas. La obra del español Pepe Espaliú (1992) es paradigmática en este sentido. El discurso de Espaliú (1992) emerge en cada una de las *obras desde el sida* que realizó: «El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí, me ha precipitado en su ser como pura emergencia, agradezco al SIDA esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad» (s/p). Otro de los autores que han abordado esta problemática es Rober Gober que ha llevado el cuerpo a un proceso de fragmentación, en esa ruptura sin paliativos del sujeto unitario propia de la modernidad. En *Untitled* (1991), Gober presenta la parte inferior de un cuerpo masculino que se encuentra perforado por lo que parecen unos desagües de plástico que también nos recuerdan a esas marcas corporales, agujeros por donde parece escaparse la vida.

La obra de Eulalia Valldosera, *Vera Icon* (2014), también reflexiona sobre la idea de cuerpo marcado, en este caso, no a partir de las marcas físicas sino a través de un cuerpo marcado como *otro* en el seno de lo social. Un portador del VIH limpia cuidadosamente una imagen sagrada y, de esta manera, establece una relación entre lo ideológico, lo religioso y la representación social del mismo, en un acto que la artista considera una de las formas de «elaborar el sufrimiento» (Valldosera, 2014, s/p).

Ha habido una serie de artistas que han planteado a través de sus obras cómo la relación del cuerpo con VIH y la sexualidad implica, también, entender ese cuerpo desde la vida y desde los afectos. Además,

³ A pesar del importante avance que han supuesto los tratamientos antirretrovirales hay que constatar que el acceso a los mismos a nivel mundial es reducido. Según el informe «El sida en cifras 2015» (ONUSIDA, 2015), 22 millones de personas que lo necesitan aún no tienen acceso al tratamiento antirretrovírico.

⁴ Pepe Espaliú (1992) opinaba que los términos *lucha contra el SIDA* suponían un confortamiento, de ahí que habitualmente utilizara la expresión *lucha desde el SIDA*.

ofrecen una visión que reivindica a los enfermos, la representación de un cuerpo que más allá de su condición de seropositivo o enfermo de SIDA es capaz de gozar, de buscar el placer como sinónimo de vida. Asimismo, la identificación del contagio a través de determinadas prácticas sexuales insta a generar unas imágenes que acaben con la demonización social de las mismas. En un momento en el que las terapias antirretrovirales han alargado y mejorado considerablemente la calidad de vida de los enfermos, se hace necesario reivindicar la imagen que se tiene del cuerpo enfermo, ligada a un imaginario conformado durante los primeros años de la epidemia, en el que el cuerpo con SIDA era sinónimo de un organismo que veía reducidas sus funciones vitales. Hay que empezar a hablar, sin tapujos, de cómo los portadores del VIH y los enfermos de SIDA incorporan su condición de seropositivos al desarrollo de sus rutinas cotidianas, incluyendo el sexo. Con la crisis del SIDA, los análisis y las críticas sociales de David Wojnarowicz se volvieron cada vez más agudos. En *Sex Series* (1988), el autor explotó las posibilidades de insertar imágenes de sexo explícito en las obras, con la intención de forzar su normalización. El placer, en una imagen solarizada, frente a un mundo gris y violento. Una sociedad en continuo desbarajuste. En este sentido, aparecen también las obras de Jamie Dunbar, *Posithiv Sex Happens* (1993), y las de James Barret y Robin Forster, *X-ray series* (1992).

Por su parte, Alejandra Orejas fue una de las pocas artistas españolas que ha reflexionado sobre la transmisión heterosexual del SIDA. Llama la atención cómo, a pesar de que las estadísticas establecen un alto porcentaje de casos de infección heterosexual, las cuestiones asociadas al VIH casi siempre son planeadas desde los parámetros de la lucha de género, especialmente desde la homosexualidad masculina. De esta forma, se pone de manifiesto que el modelo de mujer —como construcción sociocultural— sigue siendo secundario, una minoría atenuada por lo masculino. La obra *Sexo y sida y sexo...* (1989), de Orejas, nos devuelve unos cuerpos desnudos que se retuercen, que se pliegan en ese proceso que lleva a la subjetivación, en esa necesidad de encontrar placer en el cuerpo enfermo. En el fondo de todo fluye el deseo. La sexualidad, entonces, permite tomar conciencia del cuerpo, del sexo como constatación de la corporeidad del mismo.

No cabe duda de que la aparición del SIDA supuso un duro golpe a determinadas libertades en el campo de la sexualidad y de los afectos que había costado mucho conseguir. La incorporación de nuevas rutinas de prevención en las prácticas sexuales, así como la negociación de las mismas a partir de determinadas premisas, vinieron a modificar esos vínculos que surgen en el espacio de lo privado y en la rutina de nuestras vidas. Ha habido una serie de artistas que han mostrado esos relatos

individuales cargados de subjetividades para revelar, por un lado, la incorporación de rutinas asociadas a la medicación y a la prevención, y, por otro, todos los afectos involucrados en ese vínculo con el *otro*.

Estos modos de hacer también son palpables en la obra *En Berlín* (2002), de Alicia Lamarca. A partir de la idea de que «en Berlín ya nadie muere de amor» presenta ochenta fotografías en las que se retrata la vida cotidiana de una pareja homosexual, portadora del VIH. Recoge sus momentos cotidianos —de reivindicación, de diversión—, su hogar, la medicación y su entorno. Según la autora, este proyecto surgió como contraposición a todos los reportajes que muestran la enfermedad del SIDA como una enfermedad terminal y sin esperanza, lo cual provoca un miedo excesivo e injusto hacia los que la padecen.

El argentino Alejandro Kuropatwa, en su serie *Cóctel* (1996) [Figura 1], fotografía pastillas, frascos de medicinas, ingesta, etcétera. Así, hace presente todas las rutinas asociadas a la medicación en primera persona. Su medicación cuenta parte de la historia de aquellos quienes tienen la oportunidad de recibir el tratamiento que permite controlar su carga viral. «Me bajó la carga viral en sangre, eso es belleza. Los logros personales son belleza. La esperanza de la gente es bella» (Kuropatwa en Barrón y otros, 2006, p. 37).



Los discursos del VIH/SIDA en las prácticas artísticas | RUT MARTÍN Hernández

Figura 1. *Cóctel* (1996), Alejandro Kuropatwa

Bajo el objetivo de releer la historia hegemónica de estos cuerpos, aparece la propuesta del colectivo Equipo Re, *Anarchivo sida* (2013), que funciona como una plataforma de investigación que pretende generar un *contraarchivo* de las políticas del SIDA en el contexto de los países del sur. La posibilidad de hablar desde el cuerpo ausente, permite presentar situaciones de duelo tanto individual como colectivo. Pepe Espaliú planteaba con respecto a esta estrategia que era «extraña contradicción: dibujar ausencias definiendo así, la más entera presencia» (Espaliú en Aliaga, 2001, p. 120). Los afectos y las micronarrativas unidas a las distintas subjetividades configuran aquí un modo de enfrentar la pérdida y de asumir las ausencias a causa de la enfermedad. Pequeños relatos que, en realidad, son el relato de una colectividad unida por una causa común. La obra *Sin título* (1991), de Félix González Torres, es un claro referente de este acercamiento al cuerpo y a la enfermedad. Lo es, también, Pepe Espaliú, a través de obras claves como *Carrying* (1992), pasando por sus series a partir de jaulas, como *Sin título (Tres Jaulas)* (1992-93) y de muletas, como *El nido* (1993), que abordan, desde la ausencia, cuestiones claves para entender la situación de los enfermos y de los portadores. La solidaridad está muchas veces presente. Se plantea el papel de una sociedad que debería *cuidar* y *sostener* al enfermo y, en cambio, lo discrimina y lo relega hacia sus márgenes. Sin embargo, también se expresa la necesidad del vínculo con el *otro*, a través de los afectos.

Pepe Miralles, uno de los artistas que ha trabajado de forma más relevante y constante la representación social del VIH/SIDA en España, ha desarrollado a lo largo de más de una década el *Proyecto Sida Social* [Figura 2]. Bajo el concepto *exposición expandida* ha realizado seis intervenciones desarrolladas en función del contexto de inserción de las mismas. En la intervención *Primeras palabras* (2009) instaló en la Biblioteca Pública de Manacor (España) distintos soportes en los estantes de la biblioteca, en los que se podían leer las primeras palabras de textos considerados fundamentales sobre diversidad sexual y que no formaban parte de la misma. Otras de las obras que abordan de manera ejemplar este tema son *Los inútiles* (1996b), *La impotencia* (1996a) y *Mantener, sostener, sustentar* (2001), en las que aparecen goteros derramando al suelo su líquido medicinal. La ausencia del cuerpo es lo primero que llama la atención y nos remite, por un lado, a la impotencia de los portadores y de los enfermos ante la imposibilidad de curación y, por otro, al desigual acceso a la terapia que sufren muchos de ellos. La obra funciona, asimismo, como metáfora de esas vidas que se han perdido gota a gota.



Figura 2. *Fingido rojo* (2016), Pepe Miralles

Las primeras reacciones a la crisis del SIDA surgieron en Estados Unidos, donde se detectaron los primeros casos de la enfermedad. Las luchas insertadas dentro de una lucha mayor, la de las comunidades que llevaban tiempo defendiendo su representación dentro del discurso dominante, fueron clave para manifestar los problemas que la epidemia había traído consigo. En esta demanda de representación ha quedado, en muchas ocasiones, relegada la situación de aquellos que más han sufrido las consecuencias de la epidemia, la sociedad no occidental. El impacto que el VIH/SIDA ha tenido en los países en vías de desarrollo y en el tercer mundo no tiene precedentes.⁵

El trabajo de los artistas africanos se ha convertido en una posibilidad de comprender las dimensiones y las consecuencias que la crisis del SIDA tiene en el continente africano. Estas obras presentan una herencia cultural distinta por lo que, igualmente, se configuran como plataformas para visibilizar otros discursos que muestran esa otra *historia* que ha quedado ocultada tras la *Historia* hegemónica. De esta manera, las manifestaciones artísticas se convierten en vehículos a través de los cuales el mundo occidental puede ver el SIDA africano como una enfermedad diferente a la que había conocido, la de una población entera amenazada por la ausencia de ayudas económicas, políticas y sociales. «La sociedad tiene muchas maneras de interpretar, digerir y reaccionar ante la mayor amenaza que África está viviendo en

⁵ Según el último informe publicado por UNAIDS (2016a), se producen 5700 nuevas infecciones al día, de las cuales el 66 % tiene lugar en África Subsahariana.

este tiempo de cambio [...] A partir de 1994, mucho del arte producido en Sudáfrica tiene una naturaleza política y reivindicativa» (Kauffman & Martin, 2004, p. 5).

Desde la perspectiva del cuerpo como punto de partida para la autorrepresentación, puede entenderse cómo estas prácticas han contribuido a prestar atención sobre el cuerpo negro largamente distorsionado por la cultura blanca. La diversidad de las imágenes y de las herencias es enorme. Se pueden encontrar representaciones que recurren al lenguaje popular como punto de partida para reflexionar sobre el virus o para servir de vehículos de información y de prevención, como las obras de Willie Bester, Deborah Bell, Neo Matome, Norman Catherine o Ardmore Ceramic Art. Así mismo aparece, en ocasiones, una figuración de inmediata comprensión casi siempre cargada de ironía, como las viñetas de Zapiro. También se descubren imágenes fotográficas en las que el virtuosismo técnico contrasta con la realidad cotidiana que muestran los campos míseros y periféricos de las grandes ciudades, como las imágenes de uno de los artistas más conocidos en occidente, Zwelethu Mthethwa. Desde una perspectiva similar podrían entenderse las obras de otros fotógrafos como Hentie Van Der Merwe, David Goldblatt o Bernie Searle. Otros artistas tienen una voluntad de crítica explícita a la falta de acceso al tratamiento y al papel de occidente en la crisis africana, como es el caso de Penelope Siopis, Lisa Brice o San Nehlengethwa. Según Kyle Kauffman y Marilyn Martin (2004), «el VIH/SIDA ha puesto de relieve las desigualdades sociales y las oposiciones binarias de los ricos y los pobres, en blanco y negro, primer y tercer mundo y ha forzado una salvaje discusión sobre las prácticas sexuales» (p. 6). Las obras de Sue Williamson [Figura 3] adquieren una posición más activista, llevando esas historias particulares al espacio público.



Figura 3. *From the Inside: Benjy* (2000), Sue Williamson

Lo que es fundamental dentro de este tipo de prácticas es que están dando lugar a transformaciones antes no contempladas como la negociación de las prácticas sexuales, la existencia de patentes universales, el uso del preservativo y todos aquellos aspectos que implican la necesidad de un nuevo orden en el reparto de la riqueza. Esto pone de manifiesto que el VIH/SIDA también ha hecho visible «que estas cuestiones están atrapadas en una dialéctica permanente de la historia y el poder, el capital y la geopolítica» (Comaroff, 2010, p. 38). Otro de los acercamientos al cuerpo nos lleva a su interior, a los fluidos del cuerpo a través de los cuales se transmite el virus, a las células, al propio virus y, por extensión de su terapia, a las pastillas y a los cócteles terapéuticos. Estos elementos se apropian de las obras y generan toda una iconografía que alude a los aspectos médico sanitarios de la enfermedad. Esta recurrencia parece estar destinada a desterrar los acercamientos morales e ideológicos de la misma y a ayudar en los esfuerzos de prevención.

Una de las obras que reflexiona sobre esta nueva forma de relacionarnos a través de los fluidos del cuerpo —por donde antes fluía la vida y ahora se transmite el VIH— es *El tajo* (1993), de Agueda Bañón. Esa referencia a los fluidos también estaba presente en la obra de Andrés Serrano, *Untitled XIII (Ejaculate In Trajectory)* y *Bloodstream*, ambas de 1987. Las rosas de Barton Lidice Benes, *Veno Mous Rose (Joke Flower with HIV+Blood)* (1993), también remiten a la idea de contagio y de prevención. Rebeca Guberman, en cambio, incide en una perspectiva más poética en *Blood work Book* (1997).

La imagen del virus se ha multiplicado, así mismo, por la obra de Carl Tandatnick, *AIDS Virus on White Blood Cell/ Grey (Virus) Border* (1993), en la que se muestra cómo los viriones del VIH se ensamblan en la superficie de un linfocito. Per Eidspjeld construye, en *Virus H* (1991), unos virus a partir del collage de distintas partes del cuerpo fragmentado que nos remiten a su imagen microscópica. Lo macro y lo micro conviven en una iconografía marcada por las imposiciones de una época, la de la primera epidemia del neoliberalismo a partir de la cual se pueden establecer interesantes relaciones y reflexiones.

Los cuerpos discursivos del VIH/SIDA en la actualidad

A modo de conclusión, puede entenderse cómo las nuevas prácticas sobre el tema están significativamente influenciadas por la evolución de la epidemia. La mortalidad asociada a las enfermedades oportunistas que propicia la infección por VIH se ha reducido significativamente entre aquellos que tienen la suerte de poder acceder a las terapias

antirretrovirales. Los esfuerzos en la prevención han hecho que la información sobre los distintos modos de contagio del virus esté más asimilada en la población y la situación de urgencia queda relegada a los márgenes de occidente, lo que ocasiona que prácticamente no se considere un problema para el primer mundo.

Debido a estas cuestiones, la relación del SIDA con el activismo, por lo menos con el activismo entendido desde la perspectiva de los movimientos de las primeras décadas de la epidemia, se ha reducido considerablemente. No obstante, somos herederos de esos *modos de hacer* y su herencia sigue presente en las aportaciones al tema, que han evolucionado al ritmo de la epidemia y de los nuevos requerimientos que ésta ponía de manifiesto. Por desgracia, el cambio fundamental que ha acontecido en los últimos años a nivel científico se asienta sobre una base muy frágil, un sistema del bienestar que lleva años tambaleándose. La crisis del sistema neoliberal está teniendo como consecuencia la desestructuración de las redes sociales estatales que se afianzaron, tras años de lucha, durante la crisis del SIDA.⁶ El deterioro de estructuras básicas como la sanidad, la educación y las reformas laborales, están propiciando el repunte de un problema que estaba, por lo menos en occidente, en vías de mejora.⁷

Por otra parte, el recrudescimiento de determinados argumentos morales que nunca se habían llegado a ir del todo, presenta un escenario nada esperanzador, en el que se vuelve a esconder el VIH/SIDA bajo la alfombra. Aquellos que vivieron la urgencia de la crisis del SIDA tienen interiorizados los peligros de una enfermedad que aún en su cronicidad tiene efectos importantes, físicos y sociales. Aquellos nacidos con posterioridad, que justamente son los que están iniciando su vida sexual en estos momentos, no cuentan con la misma información sobre la prevención que las generaciones previas. Si bien es cierto que las nuevas tecnologías han permitido un mayor acceso a dicho conocimiento, también lo es el hecho de que internet se ha convertido en *cajón de sastre* cuando se quieren verificar determinados datos. Es relevante continuar con planes que apoyen una información veraz en prevención, a la vez que se incida en el apoyo y en el respeto social hacia el portador y el enfermo. Todas las cuestiones planteadas en los ejes de lucha desde el SIDA siguen estando vigentes y siguen teniendo una relevancia fundamental dentro del sistema.

⁶ Según ONUSIDA (2016): «Los datos sobre el aumento de las nuevas infecciones por el VIH coinciden con otros datos que indican que la financiación ha descendido a su nivel más bajo desde 2010».

⁷ ONUSIDA (2016) advierte que, tras una disminución significativa, las nuevas infecciones por el VIH en adultos se han estancado y están aumentando en algunas regiones.

Esto implica, necesariamente, una nueva forma de asistir la lucha, porque los movimientos artístico-activistas también han cambiado, porque las estrategias que ponían en marcha hace años han evolucionado hacia prácticas colaborativas que se organizan junto con los nuevos movimientos sociales, surgidos en el último decenio. El arte, lo social y lo político se hibridan para servir de plataforma de rearticulación de la realidad. Así, lo artístico, se establece como un eje a partir del cual, no solamente *problematizar* el discurso ideológico del VIH/SIDA, sino también ayudar y conformar un mapa de actuación básico para acabar con la epidemia. Tres décadas después siguen presentes aquellas palabras de Douglas Crimp (1989), «no necesitamos un renacimiento cultural [...]. No necesitamos trascender a la epidemia, lo que necesitamos es terminar con ella» (pp. 64-65).

Referencias

- Aliaga, J. V. (2002). *Pepe Espaliú*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Atkins, R. (1989). Arte y Sida: de luto e iracundos. *Arena*, (5), 11.
- Bañon, A. (1993). *El tajo*. [Audiovisual]. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/actividades/video-como-contra-archivo-sida>
- Barret, J. y Forster, R. (1992). *X-ray series* [Fotografía]. Recuperado de <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP397mpeg6.html>
- Barrón, S.; Navarro, J. y Piqueras, N. (2006). *El arte látex: reflexión, imagen y sida*. Valencia, España: La Nau.
- Colectivo Equipo Re (2013). *Anarchivo sida* [Archivo]. Recuperado de <https://equipo-re.org/proyectos-en-curso/proyecto-sida/>
- Comaroff, J. (2007). Beyond Bare Life: AIDS, (Bio) Politics, and the Neoliberal Order. *Public Culture*, 19 (01), 197-219. doi: 10.1215/08992363-2006-030
- Crimp, D. (1989). De vuelta al museo sin paredes. *Arena*, (1), 64-65.
- Del Río Almagro, A. y Baya Gallego, A. (2012). Representaciones, silencios y reiteraciones en las campañas de información y prevención del VIH-SIDA: la construcción del estereotipo del varón homosexual. Recuperado de http://www.educacionartistica.es/aportaciones/1_comunicaciones/visibilizacion/111_delrio_baya_vih.pdf
- Dunbar, J. (1993). *Posithiva Sex Happens* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.aidsart.org/art-as-activism-in-the-age-of-aids?lightbox=dataitem-ik7iy2ns>
- Eidspjeld, P. (1991). *Virus H* [Fotocollage]. Recuperado de <http://visualaids.org/artists/detail/per-eidspjeld>
- Espaliú, P. (1 de diciembre de 1992). Retrato de un artista desahuciado. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

Espaliú, P. (1991-92). *Carrying* [Acción artística]. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480537604_637486.html

Espaliú, P. (1992). *Sin título (Tres jaulas)* [Escultura]. Madrid, España: Museo Reina Sofía.

Espaliú, P. (1993). *El nido* [Instalación]. Recuperado de <https://www.ivam.es/es/exposiciones/circulo-intimo-el-mundo-de-pepe-espaliu/>.

Gober, R. (1991). *Untitled* [Escultura]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/81069>

González Torres, F. (1991). *Sin título* [Fotografía. Intervención urbana]. Recuperado [http://www.malba.org.ar/evento/felix-gonzalez-torres-somewhere-nowhere/#prettyphoto\[group\]/7/](http://www.malba.org.ar/evento/felix-gonzalez-torres-somewhere-nowhere/#prettyphoto[group]/7/)

Guberman, R. (1997). *Blood work Book* [Fotografía]. Recuperado de <http://visualaids.org/artists/detail/rebecca-guberman-bloom#>

Kauffman, K. D. y Martin, M. (Comps.). (2004). En el catálogo de la exposición *Aids Art/South Africa- the visual expression of a pandemic*. Ciudad del Cabo, Sudáfrica: South African National Gallery.

Kuropatwa, A. (1996). *Cóctel* [Serie de fotografías]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/alejandro-kuropatwa-serie-coctel-4>

Lamarca, A. (2002). *En Berlín* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-alicia-lamarca/>

Lidice Benes, B. (1993). *Veno Mous Rose (Joke Flower with HIV+Blood)* [Técnica mixta con sangre VIH]. Recuperado de <http://visualaids.org/artists/detail/barton-lidice-bene#>

Maresca, L. (2006). *El amor-lo sagrado- el arte*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.

Miralles, P. (1996). *La impotencia* [Instalación]. Recuperado de <http://www.pepemiralles.com/la-impotencia/>

Miralles, P. (1996). *Los inútiles* [Instalación]. Recuperado de <http://www.pepemiralles.com/los-inutiles/>

Miralles, P. (2001). *Mantener, sostener, sustentar* [Instalación]. Recuperado de <http://www.pepemiralles.com/mantener-sostener-sustentar-3/>

Miralles, P. (2009). *Primeras palabras* [Instalación]. Recuperado de <http://www.pepemiralles.com/primeras-palabras/>

Miralles, P. (2016). *Proyecto Sida Social*. Recuperado de <http://www.pepemiralles.com/proyecto-sida-social/>

ONUSIDA (2015). El sida en cifras 2015. Recuperado de http://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/AIDS_by_the_numbers_2015_es.pdf

ONUSIDA (2016). Comunicado de prensa. Recuperado de http://www.unaids.org/es/resources/presscentre/pressreleaseandstatementarchive/2016/july/20160712_prevention-gap

Serrano, A. (1987). *Bloodstream* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/bloodstream-v9LuFFloiDd5hjocuJHmUA2>

- Serrano, A. (1988). *Untitled XIII (Ejaculate In Trajectory)* [Fotografía]. Recuperado de http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/untitled-iii-ejaculate-in-trajectory-qNYAXQ7_OPPAsrobb_x8BQ2
- Sontang, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas y el SIDA y sus metáforas*. Madrid, España: Taurus.
- Tandatnick, C. (1993). *AIDS Virus on White Blood Cell/ Grey (Virus) Border* [Pintura y serigrafía]. Recuperado de <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=1208&PICTAUS=TRUE>
- UNAIDS (2016a). AIDS by the numbers. AIDS is not over, but it can be. Recuperado de http://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/AIDS-by-the-numbers-2016_en.pdf
- UNAIDS (2016b). Informe de brechas en prevención. Recuperado de http://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/prevention-gap-report-summary_es.pdf
- Valldosera, E. (2014). *Presentación VERA ICON* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oPVtWKGUQEQ>
- Weeks, J. (1995). Valores en una era de incertidumbre. En R. Llamas (Ed.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia* (pp. 199-226). Madrid, España: Siglo XXI.
- Williamson, S. (2000). *From the inside* [Fotografía] Recuperado de <http://artthrob.co.za/wp-content/uploads/2016/02/7520Inventory16354-1020-1.jpg>
- Wojnarowicz, D. (1988). *Sex Series* [Collage fotográfico]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/51346>

Taller de Publicaciones del Museo de La Plata. Imprenta de la ciencia y la administración bonaerense
Fabio Ares
Arte e Investigación (N.º 14), pp. 25-39, noviembre 2018. ISSN 1850-2334
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TALLER DE PUBLICACIONES DEL MUSEO DE LA PLATA

Imprenta de la ciencia y la
administración bonaerense

TALLER DE PUBLICACIONES DEL MUSEO DE LA PLATA

Printing of the Science and the Administration
of Buenos Aires Province

FABIO ARES

fabioares_dcv@yahoo.com.ar

Profesor Adjunto Ordinario. Tecnología de Diseño en Comunicación Visual IB.
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 19/3/2018 | Aceptado 21/6/2018

Resumen

El Taller de Publicaciones del Museo de La Plata fue ideado por Francisco P. Moreno como una herramienta para llevar a cabo su ideal de institución científica y autosustentable. Sin embargo, al poco tiempo de abrirse pasó a la órbita provincial y comenzó a trabajar para diferentes oficinas públicas. ¿Por qué podemos afirmar que fue un establecimiento modelo para su tiempo? ¿Qué recursos humanos y tecnologías incorporó? ¿Cuáles fueron sus ediciones y qué características tuvieron? Estas preguntas propiciaron un abordaje realizado a partir de fuentes primarias, como el inventario realizado en 1902, muestrarios tipográficos, publicaciones e impresos, y de los minuciosos registros realizados por el propio director.

Palabras clave

Imprenta; tipografía; historia; patrimonio; diseño

Abstract

The Taller de Publicaciones del Museo de La Plata was conceived by Francisco P. Moreno as a tool for his ideal of scientific and self-sustaining institution. However, shortly after opening he moved to the provincial orbit and began working for different public offices. Why can we say that it was a model establishment for its time? What human resources and technologies did it incorporate? What were its issues and what characteristics did it have? These questions led to an approach based on primary sources, such as the inventory produced in 1902, typographical specimens, publications and printed materials, and the meticulous records made by the director himself.

Keywords

Printing; typography; history; heritage; design



La Federalización de Buenos Aires promulgada por el presidente Julio Argentino Roca coronó un modelo centralista que dejó atrás varias décadas de turbulencia política. La consolidación de la Capital Federal apuntaló una idea de país llevada adelante por la Generación del ochenta y posibilitó una vieja idea de Nicolás Avellaneda: que ésta fuera capital de la República Argentina y residencia de las autoridades nacionales. En este marco, el lugar pensado para la administración de la provincia de Buenos Aires fue La Plata, ciudad que se comenzó a levantar en 1882, bajo la gestión del gobernador Dardo Rocha, elegido el año anterior.

Entre las instituciones que debían trasladarse a la nueva ciudad, se encontraba el Museo Público de Buenos Aires, pero considerando el peligro que podrían correr las colecciones en el traslado, se optó por dotar a La Plata de un museo nuevo, basado en la colección arqueológica, antropológica y geológica que había sido donada en 1877 al Museo Arqueológico y Antropológico por Francisco Pascasio Moreno. En 1884, se convino la nacionalización del Museo Público y el nuevo gobernador provincial, Carlos D'Amico, encargó al perito la creación de una institución que pudiera reemplazar a la porteña. De esta manera, Moreno se transformó en el fundador y en el primer director del Museo de La Plata. Desde octubre de ese año se encargó personalmente de las tareas de construcción, organización y puesta en marcha de la nueva institución y sus secciones, entre ellas las del Taller de Publicaciones, que fue instalado en 1889 con el fin de producir importantes obras de numerosos intelectuales y académicos de la época. La imprenta pasó a la órbita provincial casi de inmediato y comenzó a imprimir para reparticiones oficiales bonaerenses. En 1906, el Museo pasó a formar parte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), pero la imprenta se trasladó para transformarse en una nueva oficina pública: Impresiones Oficiales de la Provincia de Buenos Aires.

Esta investigación comenzó en 2011, a partir de fuentes primarias como el inventario realizado en 1902, muestrarios tipográficos, publicaciones e impresos, fotografías inéditas, y de los minuciosos registros que el propio director había hecho en las primeras publicaciones,¹ especialmente en los Boletines y en el primer número de la *Revista del Museo de La Plata* (1890-1891), además de fuentes secundarias, como los trabajos de biógrafos del perito Moreno e historiadores vinculados de alguna manera al Museo de La Plata, como Héctor Fasano, Mario E. Teruggi, Alberto C. Riccardi y Máximo Farro.

¹ Algunas de estas ediciones se encuentran a la venta, aún en la actualidad, en el área de Publicaciones del Museo de La Plata.

El trabajo se desarrolla en lo que comúnmente se describe como la primera etapa de la historia de la institución, que comienza con la creación, construcción y conformación del Museo bajo la dirección de Francisco P. Moreno y termina con la nacionalización, en 1906.

Construcción y apertura del Museo y sus dependencias

La Plata fue minuciosamente planificada. Dentro del mismo plan se levantaron los edificios representativos de los poderes gubernamentales, la imponente Catedral como muestra del poder religioso y el Museo como la institución que podía reunir una síntesis de la evolución de la Tierra y de la cultura de los pueblos, un sitio educativo y, a la vez, de investigación. La Provincia inició la obra con fondos del Ministerio de Obras Públicas y, tras cuatro años de trabajo, fue abierto al público el 19 de noviembre de 1888, al cumplirse el sexto aniversario de la fundación de la ciudad. El personal se encargó de la preparación de las colecciones para su exhibición, incluso de su conformación, mediante expediciones que incluyeron búsquedas y cacerías.

Si bien el director puso su sello personal en la obra, el modelo institucional fue tomado de los museos Británico y Paleontológico, de Londres y de París respectivamente, tal como puede leerse en los textos incluidos en la primera edición de la *Revista del Museo de La Plata* como en el discurso emitido en Newcastle, el 11 de septiembre de 1889 por William H. Flower, director del Departamento de Historia Natural del Museo Británico. Allí, puede verse claramente lo que significaba un museo por entonces, no solamente un depósito de objetos, sino un centro de generación de conocimiento científico (Museo de La Plata, 1890-1891).

Moreno pensó en un museo autosustentable y, para ello, observó también el modelo estadounidense:

Es muy nuevo el establecimiento para pedirle otra cosa; sus recursos son aún escasos, para que pueda realizarse con ellos todo el plan que me he propuesto, y es para llevarle adelante con más facilidades, que pienso que el Museo de La Plata debe tener, como otros establecimientos análogos de Norte-América, recursos propios (Museo de La Plata, 1890-1891, p. 70).

Para Maximino De Barrio (1923), el ideal de Francisco P. Moreno era formar en Sudamérica una institución análoga a la Smithsonian Institution. Al nivel del suelo, bajo las salas, se ubicaron los laboratorios, como los de anatomía comparada y taxidermia, y una serie de talleres, como

los de herrería y carpintería, que fueron la base para la preparación y la restauración de las colecciones y la concreción del ansiado proyecto. Hacia 1890 se comenzó a formar un grupo integrado por expertos, fundamentalmente de origen extranjero, que iban a estar a cargo de las diferentes secciones que se creaban con la idea de formar un centro de investigaciones, un verdadero «Oxford» o «Cambridge Sudamericano» (Museo de La Plata, 1896). De esta manera, se acercaron investigadores, como Carlos Spegazzini (Botánica), Santiago Roth (Paleontología), Rodolfo Hauthal (Mineralogía y Geología), Fernando Lahille (Zoología), Herman Ten Kate y Rodolfo Lehmann-Nitsche (Antropología). Según la idea original, los aportes de este plantel de especialistas alimentarían la producción de una imprenta propia capaz de producir obras de elevada calidad gráfica y las publicaciones que allí verían la luz servirían para ser canjeadas por otras similares editadas en el extranjero, lo que contribuiría, a su vez, al crecimiento de la Biblioteca con información científica actualizada [Figura 1].



Figura 1. Museo de La Plata (1988). Fotografía: Archivo General de La Nación

Sin lugar a dudas, el Taller de Publicaciones era comparable a los mejores talleres de Buenos Aires en la época en que algunas imprentas modestas se transformaron en grandes establecimientos gráficos. Tiempos en que muchos inmigrantes, especialmente alemanes, abrieron y progresaron con su propio negocio de impresión, como Kraft y Peuser, o de venta de maquinaria y de caracteres tipográficos, como Jacobo Stocker, Gotardo Hoffmann y Curt A. Berger.

Por entonces, la mayoría de los talleres se concentraban en una sola técnica de impresión, es decir que trabajaban en el sistema tipográfico o en el litográfico, anexando tareas complementarias, como la encuadernación. Algunos pocos establecimientos eran tipolitográficos, o sea que trabajaban indistintamente en ambas técnicas y podían realizar allí mismo tareas específicas complementarias, como la utilización de métodos fotográficos para obtener las formas impresoras. También realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). El taller del Museo de La Plata fue uno de ellos.

Puesta en marcha de la imprenta

En 1889, Moreno compró una serie de máquinas y de accesorios en la Capital Federal e hizo instalar la imprenta bajo las salas de exposición del Museo. Estas tareas fueron supervisadas por Christian Bruch y su hijo Carl, dos alemanes que, tras cerrar su imprenta en Munich en 1887, se embarcaron rumbo a Buenos Aires para desarrollar la especialidad de fotograbadores y fototipistas en la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Moreno pensaba editar obras de elevada calidad gráfica y la fotolitografía fue una excelente opción de impresión, pues permitía la reproducción de fotografías y aprovechaba, a la vez, las prensas litográficas.² Así fue como el director se puso en contacto con los Bruch y los contrató para dirigir el taller hasta comienzos de 1891, cuando fueron incluidos en la planta oficial.

En 1889, en el segundo *Boletín del Museo de La Plata*, producido como su antecesor por el Establecimiento Tipográfico El Censor —que era propiedad del ministro de Obras Públicas de la Provincia Manuel B. Gonnert—, se incorporó una fototipia como muestra de las altas capacidades de reproducción del taller. La imagen, que incluía la firma «Talleres del Museo», podría tratarse de la primera producción del establecimiento. El 31 de mayo de 1890 concluyeron la instalación y se organizaron las secciones (impresión, fotografía, grabado y encuadernación). El 6 de junio Moreno presentó una propuesta al Ministerio de Obras Públicas en la cual solicitaba que la provincia comprara los talleres para poder imprimir allí las publicaciones de las distintas reparticiones, pero bajo su propia administración.

² El proceso fotomecánico conocido como fotolitografía fue desarrollado por Alphonse-Louise Poitevin en 1855. Consistía en recubrir una piedra litográfica con una solución de albúmina bicromatada y exponerla a la luz anteponiéndole un negativo. Luego de lavar la emulsión que había quedado sin exponer, se preparaba la piedra y se imprimía utilizando una prensa litográfica convencional.

La idea original del director era producir la *Revista* y los *Anales* para la difusión de trabajos científicos y las investigaciones que se realizarían, además de catálogos de colecciones y de *circulares* como las *Memorias* y el *Boletín*, en las que se informaría acerca de los progresos del Museo.³ Estas publicaciones servirían para ser canjeadas por obras producidas por instituciones y por hombres de ciencia de otras latitudes⁴ y, de esta forma, incrementar el volumen de la Biblioteca.⁵ En segundo orden, se imprimirían también publicaciones para la administración provincial, aunque estas prioridades nunca fueron respetadas, por lo que las ediciones del Museo vieron retrasada su salida en forma frecuente.

A comienzos de 1891, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires compró la Imprenta y reembolsó a Moreno lo invertido. Una de las ideas del Ejecutivo provincial fue unificar las oficinas públicas de impresión existentes en La Plata. Tal como puede verse en la Ley N.º 2398 (Senado y Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1891), se autorizó al Taller de Publicaciones a anexar:

[...] la litografía existente en el Departamento de Ingenieros, y la imprenta del Banco de la Provincia debiendo hacerse las impresiones, encuadernaciones y demás trabajos del ramo que encomiende dicho establecimiento y demás reparticiones del Estado, por medio de los talleres del Museo (Art. 2).

Ese mismo año, y ante la crisis económica que atravesaba el país, se disminuyeron las partidas para impresiones oficiales. Esto obligó a suprimir el presupuesto de salarios del personal por considerarse inútil su mantenimiento permanente. Como contrapartida, el director planteó una ingeniosa propuesta en la cual manifestó que los talleres podrían seguir funcionando sin erogación mensual para sueldos y que esas partidas podrían trasladarse a las impresiones, siempre y cuando fueran realizadas allí. De esta forma, la provincia recuperaría la suma invertida en la creación de los talleres que quedarían «en condiciones de producir lo necesario para el sostenimiento del Museo, como una renta propia y exclusivamente destinada a su desarrollo» (Senado y Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1893) y, al mismo tiempo, se aseguraba cierta continuidad para sus ediciones.

³ En el año 1906 se mantenía canje con 248 revistas especializadas.

⁴ Al pie de la portada de *Anales...* podían leerse los nombres de los distribuidores en Londres, Buenos Aires y París. Se trata de Bernard Quaritch, Félix Lajouane y Ernest Leroux, respectivamente.

⁵ La colección de esta dependencia se había iniciado con 2000 volúmenes donados por el propio Moreno de su biblioteca particular.

El 12 de abril de 1892 el Ejecutivo provincial a cargo del gobernador Julio A. Lacasa dictó un decreto por el cual se estableció el funcionamiento de la imprenta del Museo. El Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires apoyaron más tarde la decisión del Gobierno, mediante la sanción de la Ley N.º 2488. Allí se estableció:

- Que las reparticiones continuaran remitiendo al Taller de Publicaciones del Museo las obras que fuesen autorizadas a ejecutar.
- Que se cobrara a la Dirección General de Rentas únicamente el costo de impresión a las obras que se encontraran en ejecución, para lo cual el director debía enviar un detalle mensual de los trabajos ejecutados y entregados.
- Que el director del Museo podía contratar trabajos privados.
- Que las entradas y las utilidades que resultaran de las impresiones se debían destinar: a costear su personal y gastos; a la realización de las publicaciones del Museo; al aumento y estudio de sus colecciones y el progreso de su biblioteca; a las exploraciones ya iniciadas en el territorio de la República; y a la amortización de lo invertido en los talleres.
- Que se practicara un inventario para determinar el canon para la amortización del taller.

En las *Memorias* editadas en 1896, Moreno hizo pública la rendición del período que medió entre mayo de 1885 y abril de 1886. En este librito detalló la variedad de tareas que se habían efectuado, tanto en el área de impresión (más fotocomposición y composición) como en encuadernación, y los ingresos y gastos para cada repartición, incluyendo los trabajos particulares. De allí se observa, por ejemplo y al menos para ese período:

- Que los trabajos oficiales representaron un 88% del total, los del Museo apenas sumaron el 7% y el resto estaba conformado por trabajos particulares (5%).
- Que el superávit económico sobre la producción reportó a la Provincia un beneficio del 33%.
- Que se cobraba solo el costo de las impresiones y que para conocer su valor en la «industria particular» debía sumarse un 20%.

Algunos datos vinculados al taller

El 18 de febrero de 1891 se solicitó la designación de cuarenta y cuatro agentes para la imprenta. A Alberto C. Riccardi, profesor de la Facultad de Ciencias Naturales de la UNLP e historiador del Museo, le llamó la

atención la cantidad de personas incluidas en la solicitud, considerando que la institución tenía, en ese entonces, casi la misma cantidad de empleados (Riccardi, 1988). El volumen de la imprenta, la diversidad y la especificidad de las tareas, y la variedad de publicaciones que realizó el establecimiento justifican largamente el pedido de un director que, por una parte, aseguraba cierta estabilidad laboral a sus empleados y, por otra, trasladaba al gobierno provincial el papel de empleador.

La idea era eliminar los aportes de la provincia al funcionamiento del Museo, el cual se sostendría, en primer lugar, con los beneficios que le reportara la explotación de los talleres de impresiones anexos al establecimiento. Moreno criticó la modalidad laboral del personal y se inclinó por la necesidad de establecer una planta permanente ante el volumen y la urgencia de los trabajos de corte oficial y, seguramente, preocupado por asegurar la periodicidad de sus publicaciones (Museo de La Plata, 1896).

Finalmente, el 31 de enero de 1891 se produjo la designación de los empleados. Resulta notable observar que los directivos y los especialistas en alguna tarea llevaban apellidos de origen alemán y francés, mientras que los dependientes, tenían apellidos italianos y españoles [Figura 2].

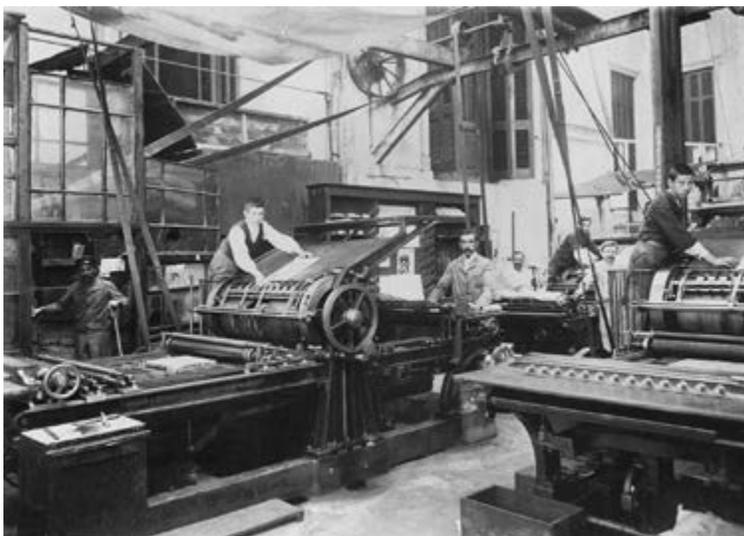


Figura 2. Sección de imprenta (c. 1900). Fotografía: Archivo General de La Nación

Sobre la tecnología disponible

En el año 1902, el grabador Adolfo Wilcke practicó un inventario sobre los útiles del Taller. El estudio de ese documento —el único inventario que hemos podido ubicar— permite tener una idea más cercana de la escala y del equipamiento del cual se disponía. Si bien la ciudad de La Plata poseía alumbrado público eléctrico de 1886⁶ y red domiciliaria disponible desde 1888, la fuerza motriz de la imprenta se alimentó mediante gas, como lo sugiere uno de los dos motores descriptos. Se trata del motor vertical Excelsior, de cuatro caballos de fuerza —el motor original, que en 1902 se encontraba en mal estado—:

Los motores a gas [...] de entre uno y cuatro caballos de fuerza [...] eran los más adecuados para el uso de las imprentas por consumir poco gas, no hacer ruido, y no necesitar conductor, además de ser más económicos que los motores a vapor (Estrada, 1883, s/p).

A vapor como el motor restante, uno horizontal de marca Marshall (N.º 33191) de diez caballos de fuerza. Estos motores servían tanto para mover las máquinas de origen alemán, para impresión litográfica: Faber & Schleicher, de Offenbach (N.º 1117 y 1299, para piedras de 70 x 100 cm), las Schmiers, Werner & Stein (para piedras de 78 x 110 cm y 65 x 85 cm), tres prensas Krause; como así también las tipográficas: Augsburg (N.º 3094 para 75 x 120 cm, la minerva de la misma marca (N.º 3328 para 30 x 45 cm), todas estas fabricadas en Leipzig, y la de dos tambores Albert y Cía., de Frankenthal (N.º 771, para 60 x 65 cm). Las máquinas de la sección de tipografía se completaban con una pequeña minerva a palanca y *tarjetera o de banco*, para hojas de 10 x 22 cm.

En la sección de encuadernación podían encontrarse diversas máquinas, como las *de dorar*, la Mansfeld y la Briard; guillotinas como la Krause a vapor y otra manual; cizallas; prensas de dos y cuatro columnas; perforadoras a pedal Hogenforst y Krause; máquinas para timbrar como la Hietz, una Will para rayar; otras para numerar, enlomar, y coser a pedal y a vapor (una Bichneider). También se mencionan máquinas para moler tinta, para borrar piedras, como la Stansfer Schumacher con depósito de agua, una minerva Lotz destinada a las rosetas, fondos y filetes, una satinadora a vapor Krause (N.º 23282) y un pantógrafo para grabado Soldan y Steinert.

Podemos afirmar que al menos la de marca Albert fue provista por la casa introductora Stocker & Cía., ya que esta poseía la representación

⁶ En el mes de abril se declaró instalado el alumbrado público eléctrico en la ciudad. La Plata fue la primera ciudad de Sudamérica que tuvo ese servicio.

exclusiva de esa firma. Mientras que las de marca Krause y Ausberg fueron adquiridas a la importadora Curt Berger, pero recién a partir de 1894, año de su apertura [Figura 3].



Figura 3. Secciones de Grabado y Encuadernación (c. 1900). Fotografías: Archivo General de La Nación

Sobre el repertorio tipográfico

No se ubicaron tipos móviles de la imprenta, pero a través de la observación de impresos salidos de sus prensas se puede afirmar que el surtido de caracteres fue abundante en estilos (romanas, egipcias y de palo seco) y en variables de tamaño, tono y proporción. Varias de las tipografías que los componen fueron identificadas en el primer catálogo de tipos de la firma Hoffmann y Stocker, sencillamente titulado *Muestrario* (c. 1900) y que contiene algunos diseños ofrecidos desde 1884 por Jacobo Stocker, titular de Stocker & Cía., esto antes de asociarse con Gotardo Hoffmann y de abrir la tienda de la calle Moreno 443, en 1896. Tipos en su mayoría de diseño alemán, fundidos en Buenos Aires a partir de aleación tipográfica también traída desde Alemania, sobre el sistema Didot.

Se identificaron letras como la «Antigua Media Negra», cuerpo 36, N.º 253 (Hoffmann & Stocker, c. 1900, p.43); la «Egipcia Ancha Blanca», cuerpo 12, N.º 524 (Hoffmann & Stocker, c. 1900, p. 62); la «Egipcia Angosta», cuerpo 20, N.º 505 (Hoffmann & Stocker, c. 1900, p. 61); la «Grotesca Angosta Negra», cuerpo 16, N.º 413 (Hoffmann & Stocker, c. 1900, p. 52), y diseños de orlas como la N.º 321 (Hoffmann & Stocker, c. 1900, p. 173).

Estas denominaciones, que por lo general eran determinadas por las importadoras, no fueron respetadas en el inventario practicado por Wilcke, quien las individualizó aplicando criterios de uso (por la obra que se realizaba con esa letra, como el *Boletín Judicial* y el *Censo*, que dieron nombre a *Boletín* y *Censo*), de estilo (medieval), variables (bastardilla, negrita, versalita) y de cobertura idiomática (griego, alemán, inglés, francés). De esa manera, aparecen letras identificadas como «1 caja doble negrita cuerpo 8 Boletín», «4 K. números, cuerpo 9 medieval» o «1 caja versalitas cuerpo 12 francés». Los tipos se ubicaron en veintiún *chivales*, dos estantes para cajas y un estante para cajas de números. En la sección de encuadernación también hubo letra. En el inventario se contaron veinticuatro «alfabetos de bronce para dorar a máquina» de alturas que iban entre los 3 y 25 mm, adornos para uno y dos colores, bigotes, rayas, filetes, florones y un escudo de la provincia de Buenos Aires. Además, se mencionaban formas e imposiciones para diferentes publicaciones, como los *Anales* y la *Revista del Museo*, y un centenar de *galvanos* con escudos argentinos, logotipos y rótulos como los del Registro Civil y el Museo La Plata, 28 galvanos en madera y 2030 clisés para diferentes obras [Figura 4].

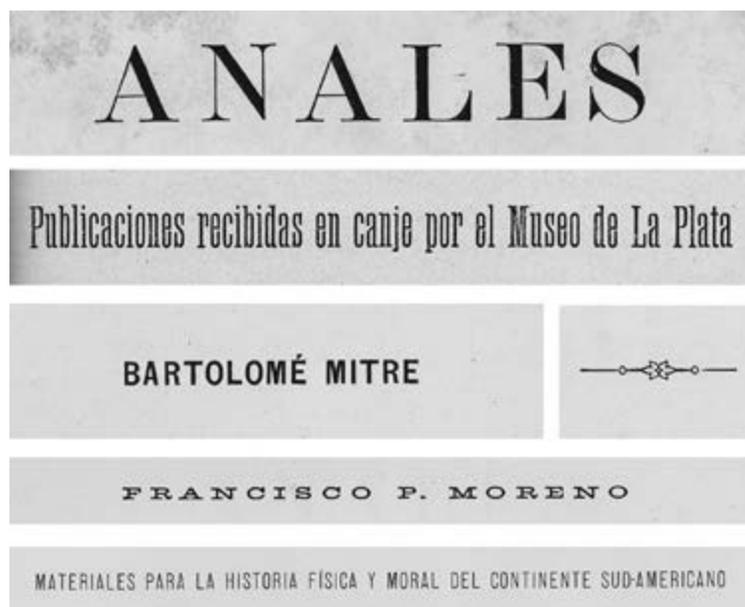


Figura 4. Algunas de las tipografías utilizadas por el taller. Composición realizada por el autor

Sobre los impresos y las ediciones

La actividad del Taller fue muy intensa. Las primeras impresiones que se realizaron estuvieron destinadas a la administración provincial. Máximo Ezequiel Farro (2008) señaló en su tesis, que los primeros trabajos de impresión fueron un álbum con vistas de la ciudad de La Plata, el Boletín Judicial, y las publicaciones del Consejo Superior de Higiene, el Observatorio Astronómico, el Departamento de Ingenieros, el Ministerio de Obras Públicas, el Telégrafo de la Provincia, la Dirección de Estadística y el Registro Civil [...], así como papelería general, sellos, sobres, formularios, letras y estampillas.

Hacia 1896, a esta lista de reparticiones se habían sumado el Poder Ejecutivo, el Ministerio de Obras Públicas, el Ministerio de Gobierno, el Ministerio de Hacienda, Inspección General del Registro Civil, el Tribunal de Cuentas, la Contaduría General, la Oficina de Tierras Públicas, la Dirección General de Rentas, la Biblioteca Pública, la Oficina Química, las Facultad de Agronomía y el Banco Hipotecario de la Provincia. El 12 de marzo de 1890 el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires autorizó a Moreno a publicar la *Revista del Museo de La Plata* y los *Anales* que estaban en preparación; sin embargo, esto no se hizo efectivo sino hasta fines de ese año.

Hasta poco antes de la nacionalización del Museo, el Taller publicó once tomos de la *Revista* y veintiún ediciones de los *Anales*, todas ellas muy cuidadas, ilustradas y en los idiomas español, inglés y francés. La *Revista del Museo de La Plata* publicó trabajos de investigación originales sobre Antropología, Botánica, Ecología, Geología, Paleontología y Zoología a cargo de especialistas del Museo y autores externos. Entre 1890 y 1904, en la que se conoce como *primera época* de la revista, se publicaron un total de 179 trabajos y 4675 páginas (Riccardi, 2015).

Anales del Museo de La Plata, por otra parte, fue una publicación *de lujo* y curiosa por su elevado tamaño (de 32 x 47 cm, seguramente a partir del pliego de 65 x 95 cm). Se alternaron temas de Historia General y Americana, Antropología, Arqueología, Geología, Mineralogía, Paleontología Argentina, Botánica y Zoología. Los trabajos escritos en español, en inglés o en francés son extensos, algunos de más de 500 páginas, profusamente ilustrados en monocromía (negro o sepia) y algunos a más colores.

Las publicaciones adoptaron un modelo de composición de corte científico, de extrema pulcritud tipográfica, con amplios márgenes, por lo general a una columna y de alineación justificada. Los textos, jerarquizados mediante las variables de tamaño, tono e inclinación, en ocasiones solían dejar ventanas donde se ubicaban las ilustraciones, siendo esta la situación en la que texto e imagen se vinculaban en

forma más directa. Las imágenes, por lo general, eran monocromas aunque de manera frecuente se trabajó la policromía, como en el caso particular de la cartografía y las letras del Banco Provincia. Como se dijo anteriormente, se incluyeron fotografías mediante la técnica de fototipia, pero además se produjeron ilustraciones para litografía y grabados a buril para clisés [Figura 5].

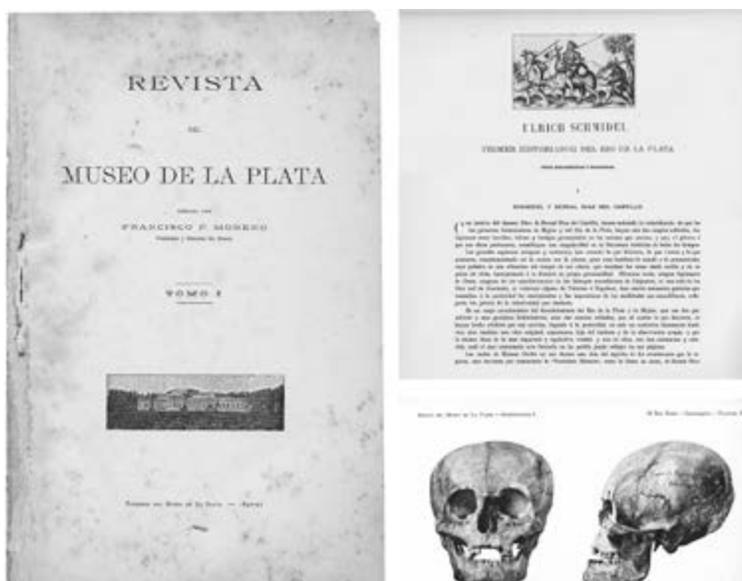


Figura 5. Tapa de la Revista (1890-1891) e interior de Anales (1890-1891). Gentileza del Área de Publicaciones del Museo de La Plata

Nacionalización y cierre del Taller

En octubre de 1904, el ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, Joaquín V. González, se reunió con el gobernador Marcelino Ugarte y con los diputados nacionales de la provincia, con el objeto de llevar adelante su idea de nacionalización de la Universidad Provincial que existía en La Plata desde 1897 y que no había prosperado demasiado.⁷ El 1 de enero de 1905, se transfirieron la Facultad de Agronomía y Veterinaria y el Observatorio Astronómico y el 12 de agosto se cedieron el resto de sus facultades, el Museo, el Observatorio Astronómico, el Instituto de Artes y Oficios, la Biblioteca Universitaria, el Colegio Nacional y la Escuela Normal. En el convenio-ley firmado, la Nación se comprometió a fundar

⁷Entre 1897 y 1905 solo logró sumar 573 inscriptos.

un instituto universitario. Se cedieron, así, los edificios ubicados en el Paseo del Bosque para instalar los primeros Departamentos y Facultades de la Universidad Nacional de La Plata.

El 25 de enero de 1906, de acuerdo con lo establecido en la mencionada norma, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires cedió el Museo de La Plata al Gobierno Nacional, por lo que la institución pasó a integrar la Facultad del Museo junto con la Facultad de Ciencias Naturales, la Escuela de Química y Farmacia, la Escuela de Geografía Física y la Escuela de Dibujo y Arte. Se incluyó el edificio del Museo «con todas sus instalaciones, colecciones y muebles» (Riccardi, 2015, p. 84), exceptuando algunos bienes entre los que se mencionaba en primer lugar «los talleres de impresiones oficiales y útiles anexos» (Riccardi, 2015, p. 84). La propiedad de estos fue retenida por el Ministerio de Obras Públicas. La imprenta se trasladó a un espacio situado en las calles 1 y 60, para transformarse luego en el Taller de Impresiones Oficiales de la Provincia de Buenos Aires, desde 1910 editor del *Boletín Oficial*.

Actualmente, existe una pequeña imprenta en el Museo de La Plata que produce piezas menores para algunas funciones administrativas de la institución. Al menos hasta 2011 estuvo a cargo de Jorge Zerillo (hoy jubilado) y Augusto Skrt, cuyo padre también trabajó allí. En uno de sus rincones podía verse una antigua minerva Krause en desuso, que fue adquirida a la firma Curt Berger y Cía. y data de los primeros años de siglo XX, aunque no se pudo comprobar si perteneció al taller original.

Entendemos al Taller de Publicaciones del Museo de la Plata como un establecimiento de impresión modelo para el estudio de las artes gráficas nacionales de finales de siglo XIX. Su calidad técnica y humana, sus ediciones y su equipamiento fueron soportes indispensables, tanto para llevar adelante el proyecto de Museo propuesto por Francisco P. Moreno como para servir como base a las impresiones oficiales de las diferentes reparticiones de la provincia de Buenos Aires. Lamentablemente, quedan pocos rastros físicos de este establecimiento, pero gracias al estudio del inventario de 1902 y del análisis de sus impresos y de las fotografías de archivo, hemos podido reconstruir al menos una parte de su historia, aunque aún queda mucho por hacer.

Referencias

- De Barrio, M. (1923). *El Museo de La Plata. Sus tres épocas*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta y casa editora Coni.
- Estrada, Á. (1883). *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*. Buenos Aires, Argentina: Ángel Estrada (Gentileza de Marina Garone Gravier).
- Farro, M. E. (2008). *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata, 1884 – 1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*. (Tesis de doctorado). Recuperado de http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_0991.pdf
- Hoffmann & Stocker (c. 1900). *Muestrario*. Buenos Aires, Argentina: Labor.
- Moreno, F. P. (1890-1891). "Reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata. *Revista del Museo de La Plata*", *Revista del Museo de La Plata N.º 1*. La Plata, Argentina: Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, 58-70.
- Museo de La Plata (1889). *Boletín del Museo de La Plata. N.º 2*. La Plata, Argentina: Taller de Publicaciones.
- Museo de La Plata (1896). *Memoria del Museo de La Plata. 1895-1896*. La Plata, Argentina: Taller de Publicaciones.
- Museo de La Plata (1890-1891). *Revista del Museo de La Plata N.º 1*. La Plata, Argentina: Taller de Publicaciones del Museo de La Plata.
- Riccardi, A. C. (2015). El Taller de Impresiones del Museo de La Plata, 1890-1905. *Museo*, 27, 79-84.
- Riccardi, A. C. (1988). Taller de Impresiones Oficiales del Museo de La Plata. *Noticias del Museo*, La Plata, Argentina.
- Senado y Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires (1891). Ley provincial N.º 2398. Recuperado de <http://www.gob.gba.gov.ar/intranet/digesto/PDF/ley2398.pdf>
- Senado y Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires (1893). Ley provincial N.º 2488. Recuperado de <http://www.gob.gba.gov.ar/intranet/digesto/PDF/02488.pdf>
- Wilcke, A. (1902). *Inventario General. Museo de La Plata*. La Plata, Argentina: Archivo Histórico y Fotográfico del Museo de La Plata.

Performatividad de género en el teatro para niños. Estrategias para el análisis de obras infantiles

Germán Casella

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 40-51, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO EN EL TEATRO PARA NIÑOS

Estrategias para el análisis de obras infantiles

GENDER PERFORMATIVITY IN CHILDREN'S THEATRE

Strategies for children's plays analysis

GERMÁN CASELLA

casellahav@gmail.com

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

Recibido 11/4/2018 | Aceptado 16/7/2018

Resumen

Este artículo tiene como objetivo delinear estrategias para el análisis de micropoéticas escénicas destinadas a las infancias desde las categorías de género y sexo. Para hacerlo, se desarrollarán los postulados de Judith Butler (2016, 2002) acerca de la *performatividad* del género como un acto estilizado y reiterado, constitutivo de las categorías generalizadas. Serán contrapuestos con la comprensión del teatro para niños como un acontecimiento formativo de identidades. Se destacará su producción a partir de relaciones contingentes entre productores y espectadores que son, por tanto, asimétricas. Finalmente, a modo de ejemplo, se aplicarán las estrategias al caso *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Juan Carlos Fiasconaro.

Palabras clave

Performatividad; género; infancias; teatro

Abstract

This work aims to devise strategies to analyze stage micropoetics for infancies from gender and sex categories. Towards this goal, we will delve into Judith Butler's position (2016, 2002) on gender performativity as a stylized and repetitive act which constitutes the generalized categories. We will contrast these with our understanding of Children's Theatre as an identity-formative event. We will highlight its development from incidental ties between producers and viewers which are, thus, asymmetrical. Finally, for illustrative purposes, we will apply these strategies to *La bella durmiente contada por una abuela*, by Lorena Velazquez and Juan Carlos Fiasconaro.

Keywords

Performativity; gender; infancies; theatre

«La institución de la infancia es siempre una violencia,
un acto de poder.»
Sandra Carli (2002)

«Esta percepción de la ilegitimidad de la ley simbólica del sexo
es lo que aparece dramatizado hasta cierto punto en el filme
contemporáneo *París en llamas*: el ideal que se procura imitar
depende de que la imitación misma se juzgue como un ideal.»
Judith Butler (2002)

«Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados
en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación,
y conviene reconocerlo, ponerles nombre y examinarlos
con claridad para saber en última instancia si estamos
diciendo lo que realmente deseamos decir o “se nos escapó un
monstruo”.»
Ruth Mehl (2010)

Esta investigación¹ tiene como objetivo proponer una primera definición del Teatro para Niños² para contrastarla con los postulados de Judith Butler (2002, 2016) acerca de la performatividad de género. Se buscará esbozar estrategias que sean funcionales para el análisis de micropoéticas escénicas infantiles desde perspectivas de género y de sexualidades. La obra teatral pensada para la infancia es resultado de propuestas adultocéntricas que, por tanto, generan relaciones contingentes. De este modo, tomando al género performativo como variable, se analizará el caso *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Carlos Fiasconaro.³ Se intentará demostrar, finalmente, que los tres campos convocantes en la investigación —teatro, infancias y género— coinciden porque en su realidad

¹ Este artículo forma parte del plan de tesis *Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)*. Director: Gustavo Radice

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

³ Las unidades de análisis corresponden a aquellas micropoéticas escénicas infantiles que fueron presentadas en las temporadas de vacaciones de invierno (2010-2014) en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la Ciudad de La Plata.

discursiva tienen un carácter formativo. Esta condición formativa tendrá una inferencia directa en los sujetos a quienes se dirigen —personas en situación de infancia—, razón por la cual los productos culturales proyectados hacia los mismos deben estar bajo constante vigilancia epistemológica.

Hacia una definición del teatro para niños

En este apartado se presentarán definiciones conceptuales sobre el teatro y las infancias que permitirán esbozar comprensiones acerca del objeto de estudio. El Teatro para Niños es definido por Ruth Mehl (2010) como aquel creado especialmente *para* una platea de menores; presentándolo, así, como un teatro *destinado*. Para la autora, el adulto que construye una micropoética escénica para la infancia trabaja a partir de lo que ella entiende como *identikits* (Mehl, 2010, p. 17). Refiere esto a distancias generacionales que son *rellenadas* con el recuerdo de la propia infancia o con asesoramientos pedagógicos. Así, al pensar la imagen de niño, el infante al que se dirige el teatro es finalmente un desconocido, cuya representación se reconstruye a partir de recortes de la realidad. El anclaje que defina esta proyección de niño podrá referirse a diversos aspectos, por ejemplo:

Cuando surge la pregunta: «¿Cómo lo sabe?», afloran los tres referentes antes mencionados: «Me acuerdo de cuando yo era chico», «lo veo en mi hijo, en mi hija», «puedo observarlo en mis alumnos», y uno más, exclusivo del mundo adulto: «Lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo» (Mehl, 2010, p. 16).

La selección y la creación de obras teatrales para la infancia se basan, entonces, en aproximaciones deductivas por rol o por aspectos profesionales. Es así que la autora define, como crítica teatral, una serie de *malentendidos* que circundan al Teatro para Niños y lo instauran como acontecimiento teatral. El primero de ellos es la sobreutilización de recursos espectaculares, con primacía del canto y del baile. Esto da lugar a dramaturgias esperables y a la búsqueda de participación constante. Se considera entonces al espectador como parámetro de aburrimiento o de diversión, contando con el humor como el principal género convocante. Mehl también visibiliza un carácter de fiesta en el Teatro Infantil, con el entretenimiento como objetivo principal, junto con el adoctrinamiento pedagógico sobre temas particulares como la ecología, el nacionalismo, la discriminación, entre otros. Finalmente, un aspecto constitutivo importante es que la asistencia del niño al

teatro es siempre con el acompañamiento de un adulto, por lo que suele dársele lugar a temáticas y a estéticas generacionales. Este punteo le permite a Mehl comprender al Teatro para Chicos como un fenómeno con características singulares que oscilan y a la vez se tensan entre dos polos.

El primero de ellos es el teatro, que en esta investigación se comprenderá como acontecimiento que sienta formas de estar en el mundo (Dubatti, 2012). El segundo es el niño como espectador, que será abordado como sujeto en tránsito por la infancia, entendida como un campo sociohistórico en el que hay un resto social impregnado de notable sensibilidad (Bustelo Graffigna, 2011). Las tensiones entre ambos polos resultan centrales para presentar puntos en común entre los campos abordados y para comenzar a delinear estrategias para el análisis de casos.

El teatro será entendido como un acontecimiento ligado a la cultura viviente (Dubatti, 2012). En su condición de acontecimiento complejo, se compone de tres subacontecimientos que deben hacerse presentes para comprender al ente teatral. Uno de ellos es el *convivio*, como cultura viva y reunión de cuerpos presentes; es *auratizable*, efímero e inconservable por sí mismo. Otro es la *poiesis*, con nacimiento en la acción corporal, configuradora de un ente otro con respecto a la vida cotidiana. Finalmente, cierra la composición la *expectación*, como la asistencia consciente de que aquello que se mira es una entidad poética escénica. Por tanto, se deduce que el teatro es organización política de la mirada poética, lo que produce hitos en el devenir de la vida personal y colectiva (Dubatti, 2012, p. 25). El teatro convoca como zona de experiencia de la cultura viviente, lo que genera una separación del concepto de representación y presentación, y un acercamiento al *sentar*. Así, el acontecimiento teatral sienta precedentes y es espacio de subjetividad y de experiencia. De este modo, el teatro como acontecimiento tiene un carácter formativo por y sobre sus asistentes. Este punto resultará de crucial importancia para cotejar con diversas comprensiones de la infancia.

Las infancias son leídas desde una perspectiva transdisciplinar, como un modo de separación de intervenciones y de comprensiones adultocéntrico hegemónicas. En principio, se destacan los aportes de Eduardo Bustelo Graffigna (2012) desde la Sociología de la Infancia. Entiende a las infancias como resultado de una gran relación asimétrica marcada por la hegemonía adulta. Este señalamiento cabe relacionarse con la comprensión del Teatro para Niños como un teatro destinado que se ve así condicionado por un adulto productor.

Bustelo Graffigna define cuatro puntos para el desarrollo de esta episteme que serán contrapuestos a una comprensión del niño como

espectador. Primero, la infancia es siempre cuadro interpretativo ya que es construcción social. Como consecuencia, el colectivo espectral no es estanco y puede exigir y responder a diversas temáticas y propuestas estético-narrativas. Segundo, se aparta de la comprensión del niño y de la niña como sujetos pasivos de los procesos y de las estructuras sociales. Se consideran así actores determinantes de sus propias vidas sociales, habilitando la pregunta sobre en qué aspectos se inicia al niño en su vida teatral. Tercero, la infancia siempre es variable de análisis social, comparativamente es siempre variedad antes que universalidad. De este modo, las temáticas ignoradas o prohibidas históricamente (Díaz, 2015) —como el sexo, la muerte, la identidad de género— pueden ser habilitadas. Cuarto y último, la Sociología de la Infancia entiende que las relaciones sociales de niños y niñas deben estudiarse en sus propios términos. Quedan fuera las perspectivas adultocéntricas y también las creaciones escénicas que se construyen desde brechas generacionales, destinándose más a los padres que a los niños. Todo lo antedicho permite apartar a las infancias de definiciones biologicistas y habilita análisis pormenorizados de los discursos teatrales que se ponen en circulación.

Al respecto, Sandra Carli (2002) realiza un arduo trabajo de análisis discursivo de las infancias en materia de política y de educación en la Argentina. Como configuración social significativa, la noción de discurso le permite cotejar los conjuntos de producciones referidas a las infancias para luego pensarlos como totalidades. De este modo, para Carli (2006) la infancia se convierte en un analizador del tiempo presente, ya que permite comprender procesos históricos generales. Confirma así a las infancias como tiempo construido por adultos y deshabilita con esto la autoridad de intervención naturalista. La autora comprende:

La naturalización de las relaciones entre adultos y niños ha provocado diversos fenómenos. La «minoridad» biológica del niño ha operado vaciando de su contenido histórico los vínculos entre generaciones, justificando múltiples formas de intervención autoritaria y ha sido sustraída u obviada en el relato historiográfico (Carli, 2002, p. 28).

A partir de lo anterior es que se señala que toda relación entre adultos y niños es en realidad constitutiva de una relación contingente. Con esto se destaca el carácter relacional que impide a la identidad contenida constituirse en su plenitud, ya que es siempre una relación asimétrica. Este es un punto de interés para proponer definiciones acerca del Teatro para Niños. Retomando lo dicho al principio, si el teatro infantil es aquel pensado específicamente para una platea de menores, entonces

la contingencia se hace presente desde la perspectiva estética adultocéntrica. En concordancia con lo expuesto, es necesario reinstalar a las infancias en el orden de la cultura para situarlas como sujetos generacionales y, por tanto, diversos. Las personas se constituyen como niños y niñas por transitar tiempos de la infancia variables, histórico-situacionalmente; pero si este tiempo es construido por los adultos, la asimetría propia de la contingencia debe ser revisada. La temporalidad del niño o de la niña como cuerpo, y de la sociedad en la que se inscribe, se articulan en una *ligazón constitutiva* que «no debe hacer perder de vista el hecho de que dicho proceso pretende capturar la construcción simbólica singular de los niños y que esa construcción opera con un vínculo profundamente asimétrico» (Carli, 2002, p. 19). Cabe, entonces, la reflexión y la pregunta abierta sobre las relaciones asimétricas entre adulto productor y niño espectador de obras infantiles.

De todo lo antedicho se concluye que los discursos teatrales para y sobre las infancias se proponen como modelos de identificación infantil. Son configuradores de la posición del sujeto que intervienen en la construcción de las identidades sociales. Se retoma la propiedad del teatro de *sentar* un hito en el devenir de la vida espectacular del acontecimiento teatral, pudiéndose afirmar que ambos campos comparten una condición formativa hacia sus agentes. Cabe destacar también que el teatro y las infancias, como categorías sociales, se ven atravesadas por discursos generizados que en la actualidad toman relevancia. Se ahondará en este aspecto para destacar la necesidad de generar estrategias que permitan un análisis pormenorizado de los discursos y de las figuras de género y de sexo que se construyen en el Teatro para Niños.

Género como performatividad

Una vez esbozada una definición primaria del Teatro para Niños como un acontecimiento escénico doblemente formativo, resta ahora definir el tercer campo que interpela a la investigación: el género. A tal fin, se tomarán los postulados de Judith Butler (1998, 2002, 2016) sobre la constitución y la reflexión en el género. La autora parte del postulado de Simone de Beauvoir: «No se nace mujer, llega una a serlo» (Butler, 2016, p. 57), para señalar la distinción hembra, biológicamente natural, y mujer, culturalmente constituida por normativización social naturalizada. Sin embargo, Butler discute la distinción género/sexo y así desestabiliza la cadena sexo-género-deseo como órdenes causales y expresivos de su anterior. En ese sentido, entiende que, lejos de responder a una inscripción natural, semejante régimen de

regularidad es un producto de lo que ella llama la *matriz heterosexual* (2016, p. 130). Refiere con esto a una rejilla de inteligibilidad cultural, con función normativa, por y a través de la cual cuerpos, géneros y deseos se comprenden naturalizables (Mattio, 2012). Afirmar al sujeto como producido al interior de una matriz generizada supone ocuparse de sus condiciones de formación y de operación. Con esta postura, Butler introduce la concepción *performativa* del género, que puede entenderse «no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (Butler, 2002, p. 18). De este modo, el género deja de ser un atributo sustantivo y una estabilidad que precede a la actuación —masculina /femenina— para entenderse como una identidad débilmente constituida, marcada por un hacer constante:

Una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (Butler, 2002, p. 297).

Más aún, no debe obviarse el hecho de que la realidad del género como tal, significa entonces que es real únicamente en la medida en que es actuado. Por tanto, siempre es un acto del presente, por ser reiteración constante y porque oculta su condición repitente e histórica. Si es performativa aquella práctica que discursivamente produce lo que nombra, entonces la materialización y la significación del cuerpo será siempre un conjunto de acciones. Estas se verán movilizadas por la matriz reguladora y la acumulación de citas y referencias encargadas de disimular la norma que produce los efectos materiales. De esta manera, la denominación generizada, siempre reiterada para sostener la ilusión de identidad estable, es la forma y la frontera que inculca la norma.

La aparición del sujeto en el mundo está marcada por su integración al horizonte discursivo —heterocentrado— en el que se lo reconoce según el binomio varón/mujer. Este reconocimiento o «interpelación de género» (Butler, 2002, p. 26) no solo permite el ingreso al mundo del lenguaje y supone el reconocimiento de una identidad preestablecida. También produce performativamente la identidad que nombra, ya que el discurso-acción reiterado y estilizado somete al cuerpo a las regulaciones sociales del género atribuido. Por tanto, el aporte de Butler también se inscribe en la materialidad de los cuerpos, ya que sostiene que la superficie de inscripción no estaría sexuada previamente. Si bien no comprende la existencia previa de un cuerpo puro, la autora destaca

que la sexuación del cuerpo también es performativa. Por ese motivo, no se puede acceder a la materialidad del mismo si no es mediante los discursos, las prácticas y las normas que, inteligibles en la matriz, sostienen parámetros binarios y heterosexuales.

Asimismo, para esta investigación resultan significativos los postulados de Judith Butler en términos de conceptualización de discursos teatrales. Como ya se desarrolló, tanto el campo de las infancias como el del teatro coinciden en su condición formativa hacia el sujeto al que se destinan. Una comprensión del género y del sexo desde la performatividad compartirá esta condición en tanto participe de las relaciones contingentes en la infancia y en el teatro como zonas de experiencia. No debe obviarse que la performatividad del género responde finalmente a actos sociales compartidos y colectivos. Es decir que el acto, por reiterativo y sistematizado, ha sido siempre realizado por alguien más:

El género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere de actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad (Butler, 1998, pp. 306-307).

De este modo, la performance toma estatuto de realidad únicamente cuando es actuada. Así, la performatividad inaugura la identidad de género como una ficción regulativa, por lo que su verdad o falsedad son forzamientos sociales. Sin embargo, el género no puede ser entendido como un disfraz, ya que, como se explicitó, no refiere nunca a un acto único. Estos actos reiterados son los que construyen aquella ficción que es social pero se habilita hacia la interioridad psicológica del sujeto. Por tanto, se debe reconocer la existencia de este aparato regulador heterosexual y su reinterpretación como un camino posible para subvertirlo y evitar las sanciones propias de su no reproducción.

A través de los aportes de Butler se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos de género y de sexo destinados a las infancias. Si responden a configuraciones sociales, los discursos se inscribirán como actos al interior de la matriz que, como ya se expuso, tendrán un carácter performativo sobre los cuerpos que la componen. Cabe entonces preguntarse si en la performatividad de género no existe una variable de análisis, por su condición de imposición formativa. A partir de esto, puede confirmarse que comparte rasgos con la permeabilidad y con la asimetría propia de las relaciones contingentes entre adultos y niños ya señaladas en este artículo.

Performatividad, género, micropoiesis e infancia

Hasta aquí, se presentó una primera definición del Teatro para Niños como un teatro pensado para un público específico y se ahondó en la misma a partir de los postulados de la Sociología de la Infancia. Una vez comprendidas las infancias espectadoras como plurales y situadas, se demostró que ambos campos convocantes comparten una condición formativa sobre los sujetos que interpelan. El teatro fue definido como acontecimiento triádico y zona de experiencia, que conviviría con una comprensión transdisciplinar de las infancias. Apartarse de concepciones biologicistas habilita el análisis de discursos para las mismas, develando así la existencia de relaciones contingentes entre adultos productores e infancias espectadoras. Finalmente, se presentó la categoría performatividad de género como constitutiva de identidades permeables por repetición estilizada de actos en el presente. La conclusión general responde a valorizar el punto en común entre los tres campos de investigación: la capacidad formativa sobre los sujetos a los que se dirige a partir de la creación de experiencias prácticas y discursivas que constituyen realidades concretas.

A continuación, como estrategia de análisis, se intentarán contrastar los postulados desarrollados con la revisión de la micropoética escénica infantil *La bella durmiente contada por una abuela*, de Lorena Velazquez y Juan Carlos Fiasconaro. La misma fue presentada en la Sala A del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha durante el bloque del 29 de julio al 2 de agosto de 2014, como una obra infantil musical. Contó con diez actores en escena, música de Sergio Perotti, texto de Juan Carlos Fiasconaro y dirección de Lorena Velázquez. Consistió en una reversión del cuento clásico de Charles Perrault «La bella durmiente del bosque», con la innovación de introducir un personaje narrador denominado como la Abuela.

La estructura general de la dramaturgia responde a la presentación de la escena por parte de la Abuela, una pequeña dramatización simultánea y, luego, el desarrollo de la escena presentada. La Abuela está caracterizada como una mujer anciana estereotípica: cabello canoso y recogido como un rodete, una mañanita a los hombros, pollera larga, zapatos con taco. Descansa sobre una mecedora en el lateral del escenario, rompiendo constantemente la cuarta pared con comentarios hacia el público. Además, como parte de la improvisación, realiza observaciones sobre los espectadores de sexo atribuido masculino, en relación con su atractivo físico, y sobre el personaje del príncipe. El público, por su parte, reacciona con sonrisas sorprendidas. Aquí, la performatividad de género opera en tanto visualidad y discurso configurador: la Abuela, con una vestimenta y con una corporalidad

esperable, aún manifiesta deseo sexual en términos que corresponden al trinomio discutido por Butler —sexo/género/deseo—. De esta forma, reproduce discursos contingentes acerca de la sexualidad en la tercera edad.

Posteriormente, entran en escena los Reyes, padres de la princesa Aurora. Se trata de una pareja heteronormada, con acento extranjero, que luce un vestuario que permite establecer un vínculo de dependencia entre ellos. Por ejemplo, la madre lleva una capa azul y el padre un pantalón del mismo color. Las texturas son las mismas, la forma de sus coronas también. Podría sostenerse aquí el supuesto discursivo del matrimonio heterosexual como un tipo de simbiosis, de unidad, de homogeneidad y de correspondencia mutua. Sin embargo, en ningún momento los actores/personajes expresan un deseo *sexoaectivo* hacia su compañero/a, a pesar de iniciar la obra con la presentación de su nueva hija. Como en el cuento clásico, la bruja aparece para maldecir a la princesa con un sueño profundo hasta que sea despertada por un beso de verdadero amor. De las tensiones en los términos propuestos nada es discutido, se vuelve esperable un amor único, monogámico, eterno, heteronormativo, como el de los padres de la princesa. Acompañan también un hada bailarina, como expresión de lo femenino, y un mago distraído, que se vuelve la contra figura masculina. Ambos podrían entenderse como aquella actualización de género señalada por Butler, sostenedores de la ficción regulativa que se desprende y a la vez compone a la matriz normativa.

Cabe destacar el rol de la princesa Aurora, que crece para convertirse en una adolescente berrinchuda y con voz estridente. Constantemente la propuesta de la actriz ronda en el movimiento continuo y expresivo. Lleva una corona, cabello largo y un vestido lujoso y pomposo, reproduciendo una vez más la construcción estereotípica del ideal femenino a partir de su condición de clase. Esto podría entenderse como aquella repetición performática señalada por Butler, constitutiva de la identidad como una ilusión necesaria. Sin embargo, no debe obviarse el hecho de que la propuesta actoral rodea la parodia. En la misma línea, la propuesta del Príncipe es también paródica: realiza movimientos ampulosos, tonalidades líricas y lleva una peluca rubia y larga. Este último atributo es utilizado como recurso de juego, ya que continuamente se retira el flequillo de la cara con un gesto generizado como feminizante. Es decir que su actuación de género no es consecuente con la matriz, sino que se vuelve humorística y burlesca por no ser esperable según el género atribuido. La acción actoral de la Princesa y los gestos de ilusión femenina del Príncipe son respondidos por el público infantil con risas y con comentarios peyorativos cuando la Abuela habilita la participación. En relación con esto, cabe agregar que según Butler (1998) «actuar

mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género» (p. 311). De este modo, esta parodización de los rasgos de género, no sólo habilita la risa y la burla en la platea infantil, sino que también perpetúa los discursos generizados que deben ser reproducidos constantemente. Estos esencialismos mencionados se transforman en interpelación de géneros, convirtiendo a las infancias en receptoras de discursos heteronormativos y únicos.

Como conclusión, se sostiene entonces que el Teatro para Niños es también un reproductor de aquellos actos performativos de género señalados por Butler. Es necesario contemplar la triple condición formativa del objeto de estudio, destacando la asimetría en la relación productiva de estos acontecimientos teatrales. La performatividad de género se torna adecuada como variable para análisis críticos de casos que permitan develar lo contingente en las poéticas escénicas infantiles.

Referencias

- Bustelo Graffigna, E. (2011). *El recreo de la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bustelo Graffigna, E. (2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*, 8 (3), 287-298.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feministas. *Debate Feminista*, (18), 296-314.
- Butler, J., (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J., (2016). *El género en disputa*. Barcelona, España: Paidós.
- Carli, S. (2002). Introducción. *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila.
- Carli, S. (comp.). (2006). *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Díaz, F. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Lugar.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Fiasconaro, J. (dramaturgo) y Velazquez, L. (directora). (2014). *La bella durmiente contada por una abuela* [obra de teatro]. Argentina: Proyecto ECAE.

Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En J. Morán Faundés y otros (comps.), *Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Córdoba, Argentina: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.

Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.

Cerámica y arte contemporáneo. Emergencia de prácticas milenarias en el siglo XXI
Mariel Tarela
Arte e Investigación (N.º 14), pp. 52-65, noviembre 2018. ISSN 1850-2334
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CERÁMICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Emergencia de prácticas milenarias
en el siglo XXI

CERAMICS AND CONTEMPORARY ARTS

Emergence of Milenary Practices in 21st Century

MARIEL TARELA

marieltarela@gmail.com

Taller Cerámica Complementaria. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 5/5/2018 | Aceptado 10/8/2018

Resumen

En los últimos años, el arte cerámico contemporáneo se hace presente y, de esta manera, habilita otras formas de percepción y se apropia de ámbitos ajenos a él, con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX. Focalizamos en las transformaciones contextuales del arte contemporáneo que posibilitan emergencias y desplazamientos de las prácticas artísticas de cerámica en la actualidad. Obras de cinco artistas contemporáneos son muestras de un presente complejo configurado a partir de visibilidades e invisibilidades.

Palabras clave

Cerámica; prácticas; arte contemporáneo

Abstract

In recent years, contemporary ceramic art has emerged showing new expressions of other kinds of perception and covering areas that were restricted to this discipline before the second half of the 20th century. We focus on the transformations within the context of contemporary arts that comprise the rising and flourishing of artistic ceramic practices at the present. The works of five contemporary artists show a complex present shaped based on visibilities and invisibilities.

Keywords

Ceramics; practices; contemporary arts

En las últimas décadas se ha producido una expansión renovada de la cerámica que contribuyó, en parte, a modificar las consideraciones existentes acerca de la estética de las artes del barro. El arte cerámico contemporáneo habilita otras formas de percepción y ocupa ámbitos que no alcanzaba con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX. En más de veinte mil años de antigüedad de este quehacer, los desplazamientos no pueden inocentemente ser atribuidos a una mejora cualitativa de las producciones cerámicas. Todas las épocas tuvieron multiplicidad de niveles de producciones en términos de estética y de calidad. Sin embargo, en el contexto actual del arte se manifiesta una recuperación en la valoración de los quehaceres humanos, lo que necesariamente ha ido transformando los territorios de las diversas prácticas artísticas y el modo de reflexionar acerca de sus problemáticas específicas.

De este modo, nuestro análisis se focaliza en los cambios de contexto del arte contemporáneo que posibilitan desplazamientos de las prácticas artísticas de cerámica. Para ello, presentamos y analizamos obras de artistas contemporáneos como muestra de un presente complejo, configurado a partir de visibilidades y de invisibilidades. Como el *Angelus Novus*, de Paul Klee y Walter Benjamin, miraremos al pasado para situarnos en el presente y trataremos de describir a dónde nos empuja ese huracán que llamamos *progreso*.¹

¿De dónde venimos?

Para referirnos a los desplazamientos de las prácticas cerámicas contemporáneas presentaremos sucintamente algunos encadenamientos históricos que delimitan los rasgos específicos de dichas prácticas en el pasado. La cerámica es un hacer ancestral relacionado, desde el origen de toda cultura, con funciones fundamentales: utilitarias, simbólicas y estéticas. Establece una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y el presente, y está indisolublemente vinculada con nuestra cotidianeidad en muy diversos ámbitos.

Larry Shiner plantea en *La invención del Arte* (2010) que desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII el concepto de arte, entendido como *ars* o *techné*, se extendía a cualquier habilidad

¹ Benjamin desarrolla su tesis IX sobre el concepto de la historia a partir una acuarela de Klee que había adquirido: *Angelus Novus* (1920). El ángel de la historia tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, todo ruina. Quisiera detenerse, pero un huracán se arremolina en sus alas, y ya no puede plegarlas. Lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Raulet, 2010).

humana a través de cuya producción se crea una realidad que antes no existía. Es decir que, dentro de este pensamiento, lo opuesto al arte no era la artesanía sino la naturaleza. Agrega, además, que según Marta Nussbaum (en Shiner, 2010) la poesía, el arte visual y la música cumplían en la antigüedad una función ética, tanto por su forma como por su contenido.

Sin embargo, el pensamiento ilustrado y el pensamiento romántico crean el sistema de las bellas artes, que se transforma en el obstáculo más grande para la concreción de un pensamiento respetuoso con la diversidad sensible. La sensibilidad es algo asentado en el cuerpo material, que va tomando formas histórico-culturales situadas (Shiner, 2010). Lo que entraba dentro de la noción de *ars* o *techné* se fragmenta entonces en arte o artesanía y surgen las divisiones entre artista y artesano. Como consecuencia, la disciplina cerámica, orientada a producir objetos funcionales —útiles—, comenzará a ser clasificada como *artesanía* o *arte aplicada*.

Los artesanos, desde siempre comprometidos con el mundo de los objetos cotidianos, actúan sobre los materiales a través de la técnica y adquieren el oficio mediante la repetición de procesos preestablecidos. Sus productos reflejan dominio técnico, identidad e individualidad. La Revolución Industrial y la mecanización de los procesos de producción en el mundo occidental provocaron la declinación de la artesanía.

Numerosos intentos a lo largo de la historia buscaron superar la división entre arte y artesanía: por ejemplo, el movimiento británico de Artes y Oficios, con William Morris como principal exponente, que se propuso la tarea de *educar al público* acercándole buen diseño e introdujo, de ese modo, la alfarería artística. Lamentablemente, estas producciones se convertían en objetos caros, que no llegaban a los mercados populares para los que habían sido concebidos.²

Con Sèvres³ como modelo, la manufactura de alfarería artística que se desarrolló a finales del siglo XIX —en América, en Europa y en Gran Bretaña—, suponía un concierto de habilidades técnicas. El diseñador era el autor y dirigía en cada obra a una cantidad de trabajadores de la fábrica excelentemente calificados. Por otro lado, los ejemplos de cerámica presentados en la Exposición Mundial de París en 1878 y 1889, provenientes de Corea y de Japón —entornos culturales en los que el concepto de arte no se oponía al de artesanía— fueron movilizadores.

² El movimiento de Arts and Craft fue un movimiento del arte y del diseño de productos surgido en Gran Bretaña alrededor de 1880, que perduró hasta alrededor de 1920, como una reacción a la enajenación del estilo victoriano en la Revolución Industrial. Trataban de conferir respeto al creador frente a la creciente deshumanización. Proponían trabajar en un lugar feliz y sano para generar objetos útiles, bien contruidos y bellos.

³ La manufactura de Sèvres es una de las principales fábricas de porcelana europea, fue fundada en 1740 y se encuentra en Francia, en la ciudad que le da su nombre.

Entre los ceramistas Bernard Leach y Yoji Hamada se creó el taller en St. Ives: la fusión simbólica de oriente y de occidente. Los mismos valorizaron la austeridad del diseño y la conexión con la naturaleza a través de la utilización de materiales locales.

Asimismo, la creación de la Bauhaus en Weimar, en 1919, constituyó un significativo intento de unidad entre artes, oficios y arquitectura. Su fundador y primer director, Walter Gropius, reunió en esta institución la antigua escuela de oficios de Weimar y la escuela de artes. Los objetivos planteados por Gropius en el manifiesto fundacional incluían recuperar los métodos artesanales y poner esta potencia al mismo nivel que las Bellas Artes, comercializar los productos de alta calidad de diseño allí creados e integrarlos a la producción industrial para hacerlos accesibles al público general.⁴

A partir de la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer en Europa y en Estados Unidos artistas ceramistas con obra propia. Una sola persona debe poseer todas las habilidades para realizar cerámica. Los pioneros fueron Lucie Rie⁵ y Hans Coper en Gran Bretaña, y Peter Voulkos en Estados Unidos. Por su parte, en Italia trabajaron en cerámica Arturo Marini, Lucio Fontana, los miembros del grupo Cobra (como Karel Appel, Lynda Corneille y Asger Jorn), Wilfredo Lam y Roberto Matta.

Las grandes fábricas, como Sévres y Rosenthal, abrieron sus puertas a los artistas para que se desempeñaran en sus talleres. Marc Chagall, Fernand Léger, Jackson Pollock, Salvador Dalí, Enrico Baj, Jean Arp y Alexander Calder, entre otros, también crearon obra cerámica. El interés por el arte cerámico no radicaba solo en experimentar con un nuevo material proveniente de otro terreno, sino en establecer una nueva experiencia con el concepto de objeto cerámico. La intervención de dicho objeto, su búsqueda, su exploración y su instauración en el terreno del arte, lo redimensiona, lo extrae de su función utilitaria o decorativa en lo que comienza a llamarse *cerámica de estudio*.

Como consecuencia de estos desarrollos surgidos en Europa desde comienzos del siglo XX, nace alrededor de los años cincuenta la denominación *cerámica argentina contemporánea*. La misma se refiere a producciones originadas en grandes centros urbanos como parte de proyectos modernizadores regionales con conexiones con las prácticas artísticas contemporáneas, lo que puede entenderse como un reflujó

⁴ El departamento de cerámica de la Bauhaus comenzó a funcionar a cargo del ceramista Max Krehan y el escultor Gerhard Marcks. En 1923 reemplazan el trabajo con tornos por coladas —moldes—. Se destacaron las producciones de Theodor Bogler, Otto Lindig y Marguerite Wildenhain. En 1925 la escuela se traslada a Dessau y deja de existir un departamento de cerámica. En 1933 es cerrada por el régimen nacional socialista. El taller de cerámica de la Bauhaus funcionó solamente durante la etapa de Weimar, cinco años, y generó aportes trascendentes a la cerámica de todo el siglo XX.

⁵ Egresada de la Bauhaus, emigra por la persecución nacional socialista.

de la periferia.

En este contexto, fue muy trascendente para la disciplina cerámica en la Argentina la figura del ceramista español Fernando Arranz. En 1933 se le encomienda la creación de la Escuela Nacional de Cerámica, que finalmente se inaugura en 1940 como Escuela Nacional Industrial de Cerámica. Él mismo la dirigió desde su fundación hasta su muerte y además se encargó del departamento de cerámica de la Escuela de Bellas Artes de nuestra Universidad Nacional de La Plata. Asimismo, fue convocado para la creación de las escuelas de Córdoba, Mendoza, Tucumán, Mar del Plata, Jujuy y Chilecito de La Rioja. La impronta de las escuelas tenía una marcada formación técnica, con una estética que, podría decirse, abrevaba en la tradicional mayólica española y el modernismo de la Bauhaus. Hasta hoy la mayoría de las instituciones de formación de ceramistas llevan el nombre de Fernando Arranz.

Posteriormente, en 1958, se creó en nuestro país el Centro Argentino de Arte Cerámico, con la misión de difundir el arte cerámico y de nuclear a los numerosos ceramistas activos en la época. Leo Tavella, socio fundador, desarrolló una vasta obra escultórica, caracterizada por innovadores ensambles con otros materiales y por tratamientos de superficie solo posibles dentro de la materialidad cerámica. Tavella fue durante largos años maestro de muchas generaciones de ceramistas, imprimiendo en la cerámica argentina una imagen escultórica y figurativa, con notables cercanías con la neofiguración.

¿Dónde estamos?

Nos urge, para responder a esta pregunta, definir una localización y una temporalidad. ¿Cuándo comienza y qué es lo contemporáneo? ¿Sucede esto de igual manera en el sur de América del Sur que en otras geografías distantes? ¿Tiene *lo contemporáneo* el mismo alcance sobre todas las prácticas artísticas?

Si se considera al arte contemporáneo desde su cronología, puede decirse que es la continuación del arte posmoderno que, a su vez, se desarrolló como reacción al arte moderno. Los grandes discursos de la modernidad son historia y las objeciones de la posmodernidad están consumadas como profecía autocumplida. Si el arte moderno se ocupó de promover lo nuevo, el posmoderno sostuvo la desvalorización de dicha categoría de novedad, mientras que el arte contemporáneo, por su parte, se caracteriza por su nomadismo, por su pluralismo, por su falta de normas a qué atenerse (Smith, 2012).

La dificultad de clasificación del arte contemporáneo tendía a justificarse por su grado emergente. Sin embargo, cuando nos referimos al arte contemporáneo hoy, estamos hablando de prácticas artísticas que vienen desarrollándose desde los años setenta, es decir, desde hace casi medio siglo, con lo cual podemos concluir que la dificultad reside en su pluralidad: no es clasificable por movimientos, tampoco lo es por los materiales que utiliza; es discontinuo, provocativamente imprevisible y, fundamentalmente, se rehúsa a ser historizado como tal (Aranda y otros, 2010).

El anuncio del fin de los grandes relatos enunciado por Jean-François Lyotard en *La Condición Postmoderna* (1979) influencia de manera decisiva la producción de pensamiento de la década de los ochenta. Por su parte, Arthur Danto proclama la muerte de los grandes relatos hegemónicos de la historia del arte en *Después del fin del Arte* (2006) casi simultáneamente con Hans Belting, que plantea *El fin de la historia del arte [Das Ende der Kunstgeschichte?]* (1983).

Desde 1970 las artes se han caracterizado por el pluralismo y han rehusado la generalización, es justo afirmar que una de las tendencias de los últimos treinta años ha consistido en intentar reintegrar, desde la esfera de la intimidad personal hasta la agitada de la política, el arte a la vida (Shiner, 2010). La omnipresencia de la arcilla en nuestro entorno cotidiano —desde el suelo que nos soporta, los ladrillos que nos permiten construir un hábitat, los utensilios que necesitamos para nuestra alimentación e higiene, etcétera— la convierte en una cuestión constitutiva de nuestra existencia. No es extraño, por tanto, que comencemos a ocuparnos de los entramados rituales, materiales y simbólicos que resultan de estas relaciones.

Tierra, agua y fuego conforman *lo cerámico* en su grado de mayor especificidad y, al mismo tiempo, son elementos que habilitan un mayor diálogo de esta práctica artística con las producciones más diversas. El arte cerámico contemporáneo es producto de complejas colaboraciones entre ceramistas, industria, artesanos, arquitectos, artistas y alfareros que han usado la arcilla a modo de expresión no intelectual; búsquedas de lo experiencial por el placer de hacer más allá del diseño cerebral de la forma. Es un hacer situado, en los planos local, regional o global que da cuenta de los múltiples contextos en los cuales se desarrollan estas prácticas.

No se trata de artes locales dependientes de la colonización y de la globalización, sino de artes particulares generadas por la diversidad del mundo (Smith, 2012). La producción actual no occidental acusa rasgos híbridos fruto de los cruces culturales ocurridos en sus contextos postcoloniales. Dentro del conglomerado de países en los que se desarrolla, se distingue América Latina por accidentalidad, a pesar de

que sus expresiones contemporáneas son también ontológicamente heterogéneas (PNUD/UNESCO, 1994).

Más que mil palabras

A continuación, presentaremos obras de artistas contemporáneos que permitan al lector, como *flâneur*, complementar las consideraciones anteriores, en la aceptación de que la imagen es solo una parcialidad de los alcances de estas prácticas. ¿Constituyen los contenidos de nuestras improvisadas vidrieras obras de arte cerámico contemporáneo? En su totalidad, las obras presentadas detentan el grado de legitimación otorgado por haber sido expuestas y premiadas en sitios de alta notoriedad. Para Peter Bürger (1974) la institución del arte incluye no solamente al aparato de producción y de distribución de lo artístico, sino también las ideas sobre el arte que predominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras [Figura 1].



Cerámica y arte contemporáneo. | MARIEL TARELA

Vidriera 1. Juana Marta Rodas y Julia Isídrez en documenta 13⁶
Figura 1. *Sin título* (2011), Juana Marta Rodas y Julia Isídrez. Cerámica, 40 x 26 x35 cm

⁶ La denominación vidriera se utiliza como título de presentación para cada caso, con la idea del *flâneur* que va caminando y que cada vez se detiene y mira.

Georg Dickie (en Oliveras, 2017), a su vez, habla de la adjudicación del status artístico por parte de un grupo socialmente reconocido. Define a una obra de arte como un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.

Dentro de la comunidad campesina Caaguazú, cerca de la ciudad paraguaya de Itá —denominada la capital de la cerámica—, trabajaba Juana Marta Rodas (1925-2013) y su hija Julia Isídrez (1967). Juana Marta aprendió el oficio de su abuela, María Balbina Cueva Oviedo, y de su madre, Juana de Jesús Oviedo. Empezó a trabajar a los ocho años, se dedicó totalmente a la artesanía. Mucho tiempo se centró en cerámica utilitaria, posteriormente comenzó a incorporar figuras humanas, de animales y mitológicas. Julia Isídrez, por su parte, comenzó con la artesanía a los diecisiete años, y aprendió viendo a su madre.

Al igual que las generaciones anteriores, las dos mujeres trabajan el barro negro que traen en carretas desde el pueblo, a tres kilómetros del taller. Lo extraen de entre los pastos, a un metro de profundidad. Después lo mezclan con ladrillo molido y lo pisan. Sacan las piezas del horno y las ponen sobre hojas verdes para producir la reducción y obtener el color negro brillante. Sus obras han dejado atrás el aspecto primariamente funcional de gran parte de la cerámica popular para adentrarse en un mundo más imaginativo, pero siempre apegado a la tradición. Figuras enormes, exquisitamente pulidas, de las cuales salen cabecitas sonrientes, incluyen caballos de tres patas y monstruos de siete cabezas, la serpiente-loro Mboitu'í, deidad guaraní de los anfibios, el fecundo espíritu Kurupí, con su gigantesco miembro viril, y el temido Pomberito, de brazos cortos y pies peludos.

Dos de sus obras se presentaron en *documenta 13*. Las piezas problematizan la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, el estatus incierto de la obra de arte en la era actual, e invitan a la reflexión de nuestro accionar en relación con objetos simples y con objetos complejos. Fueron escogidos entre cientos de trabajos de unos doscientos artistas de cincuenta y cinco países, para mostrarse en la rotonda —sitio privilegiado— del Museo Fridericianum de la ciudad alemana de Kassel. Entre los reconocimientos que han recibido están: el Primer Premio de la Bienal Martel de Arte Contemporáneo (Paraguay, 1994); Premio Villa de Madrid (España, 1998); Premio del Fondo del Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo (Holanda, 1999); Premio al Mejor Artesano Tradicional (Paraguay, 1999); Orden Nacional del Mérito en el grado Gran Cruz (a Juana Marta Rodas, 2009).

Relación de dependencia (2017) es una instalación de Andrés Aizicovich en colaboración con la ceramista Cecilia Ojeda [Figura 2]. La pieza escultórico-performática consta de una bicicleta fija conectada por poleas a un torno de alfarería, la misma se activa con dos participantes.

El pedaleo del ciclista hace girar el torno que permite al alfarero modelar la arcilla; si no hay pedaleo, no hay vasijas.



Vidriera 2. Andrés Aizicovich (1985). Primer premio Braque (2017)

Figura 2. *Relación de dependencia* (2017), Andrés Aizicovich. Instalación, 250 x 150 x 60 cm

Música Congelada (2017), de Pablo Insurrealde, recibió una mención de honor en el premio Braque 2017. Es una instalación que ocupa un espacio rectangular de 500 x 300 cm y está compuesta por más de 100 piezas que cuelgan del techo entre cerámicas y varillas de hierro de construcción. Un sistema de motores hace que giren las piezas y que choquen entre sí, generando un sonido metálico muy similar al objeto que representan. En una primera aproximación parecería que el gran formato de esta obra se contrapone con la producción más conocida de Pablo Insurrealde, conformada por instalaciones de miles y miles de impecables miniaturas de objetos cotidianos hechos de cerámica esmaltada [Figura 3]. Sin embargo, en *Música Congelada* el artista construye un templo contemporáneo de cerámica con ruidos y hierros retorcidos. Produce el efecto de sacralización de lo olvidado, de lo que ha sido desplazado del centro a la periferia, en absoluta coincidencia temática con los contenidos de sus obras con miniaturas.



Vidriera 3. Pablo Insurrealde (1980) con la mención de honor en el Premio Braque 2017 y el subcaso de Rita Flores

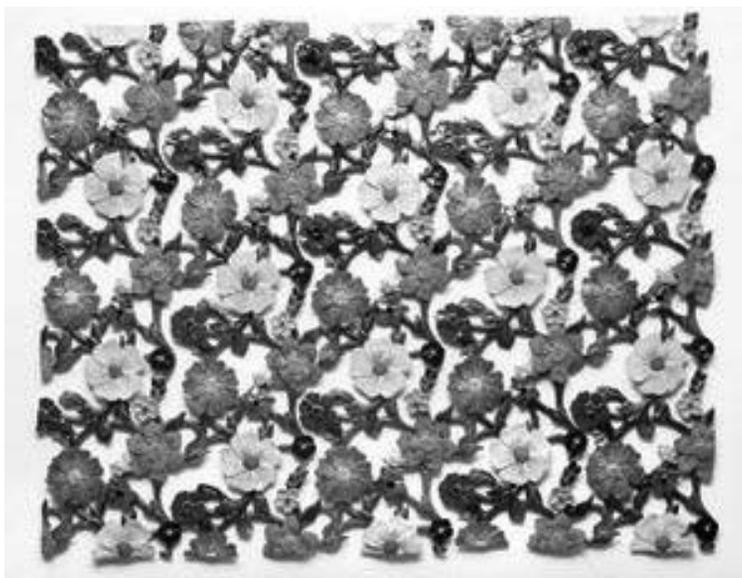
Figura 3. *Música Congelada* (2017), Pablo Insurrealde

Rita Flores, un subcaso

Entre 2006 y 2013 Insurrealde desdobló su producción entre la obra personal y la obra realizada junto con el artista David Rodríguez, en un proyecto llamado *Rita Flores*. Fue un proyecto de reflexión acerca de las condiciones de difusión y de recepción de las obras de arte. Abarcó, por un lado, la producción concreta de piezas y de instalaciones cerámicas, y por otro, la creación misma de un personaje-autor ficticio sin presencia física, *Rita Flores* (1980, Posadas, Misiones), que se manifestaba a través de un dispositivo virtual y fue generando crecientes expectativas a medida que su obra se iba difundiendo. El proyecto *Rita Flores* proponía observar de qué manera se construye la trayectoria de un artista a través de diversos mecanismos de difusión y de legitimación, cuestionando la importancia otorgada al artista como persona y como personaje, como construcción y como proyección, por encima de su producción concreta. De esta forma, discutía también la interpretación de la obra en relación con supuestos datos biográficos, de género, de origen geográfico o cultural (Insurrealde, 2014).

La obra de Gabriel Baggio que obtuvo el premio Klemm, *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* (2009), reproduce con cerámica esmaltada un típico estampado de sábana de 160 x 220 cm [Figura 4]. Inmediatamente nos acerca a Michel de Certau en

La Invención de lo cotidiano (1979). Baggio retoma también el pensamiento filosófico de Giorgio Agamben en otra de sus obras, que denomina *Elogio de la profanación* (2011), en coincidencia con el título del capítulo del autor en *Profanaciones* (2005). En la misma, el artista utiliza un conjunto de herramientas de carpintería que habían pertenecido a su abuelo, fabrica moldes de cada una, las reproduce por colada de barbotina, las hornea y luego las esmalta. En su tercera cocción, les aplica lustre de oro y las cuelga de la pared de la sala de exposiciones de la Fundación Osde, como parte de la muestra colectiva *Soberanía del uso* (2014).



Vidriera 4. Gabriel Baggio (1974) con el Primer Premio Fundación Klemm (2009)

Figura 4. *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* (2009), Gabriel Baggio. Cerámica esmaltada, 160 x 200 cm

La obra de Débora se compone de objetos cerámicos de difícil catalogación [Figura 5]. Un repertorio que incluye animales, fragmentos de figuras humanas, libros, yelmos, etcétera, atesorados en bibliotecas. La factura gestual de los objetos, los esmaltes, el colorido, nos remite a un cierto pasado, a lo infantil. Por su parte, la biblioteca, en su presencia clara y clásica, problematiza, al igual que en su momento el urinario de Marcel Duchamp (1917), la cuestión de lo indiscernible del objeto artístico. Se une así a un significado central de la estética de Walter Benjamin, en la que la utilización de residuos, de ruinas o de objetos que han sido arrancados de su propia función es la clave

de ingreso a conocimientos ocultos que resultan de su reutilización en nuevos contextos.



Vidriera 5. Débora Pierpaoli. Primer premio Fundación Klemm (2013)

Figura 5. *Sobre bibliotecas* (2013), Débora Pierpaoli

¿Hacia dónde vamos?

En una sociedad en la cual la obsolescencia programada es cada vez más veloz: ¿qué será aquello que la cultura quiera guardar? Si se espera que el arte trascienda el momento específico de su producción, ¿cuál es la conciencia del productor de arte sobre una materialidad que probadamente puede pervivir más de veinte mil años?

En *La actualidad de lo Bello* (1996), Hans-Georg Gadamer propone que la función del arte se centra en cubrir las necesidades básicas humanas de juego, símbolo y fiesta. La experiencia simbólica del arte es de integridad, consiste en hacerse uno con la obra completándola en su trascendencia en el tiempo y completándonos nosotros también en ella. En dos recientes subastas se pagaron grandes cantidades de dinero por piezas de cerámica. Tal es el caso de la subasta Sotheby's en Hong Kong, de un cuenco de porcelana china del periodo del Emperador Kangxi (1662-1722). Una pieza torneada y cocida en los hornos imperiales de Jingdezhen; pintada en los talleres del Palacio Imperial, en la Ciudad Prohibida de Pekín, por jesuitas residentes en la corte; y horneada por tercera vez. Este cuenco se vendió por 24.815.722 euros (30,42 millones de dólares). Por otro lado, en la casa de subastas Bearnas Hampton & Littlewood, en Exeter (Reino Unido) se remató una pequeña pieza de Hans Coper por 436,740 Euros (381,000 Libras). Esta pieza pertenecía a un coleccionista privado que la compró en los años setenta por 250 libras (Infocerámica, 2018).

¿Es acaso esta la valoración de la cerámica que siempre estuvimos esperando? En la innumerable cantidad de dispositivos que nos limitan y que controlan la repetición de la información, que se haya pagado por un pequeño cuenco de cerámica lo mismo que por «un Picasso» tal vez aporte a una consideración subliminal de la cerámica como algo valioso. Sin embargo, para valorar la cerámica —no únicamente en términos venales— es preciso comprenderla. Gustar de algo, dice Agamben (2005), es conocer acerca de nosotros y de lo que nos rodea. Sabor y saber resultan entonces complementarios. El gusto se presenta como un placer que permite conocer; ser sensible y ser sabio está lejos de ser antagónico. Nos proporciona un conocimiento otro, que no puede dar razón del saber pero que aun así lo disfruta (Oliveras, 2017).

Para concluir, conceptualizar en la actualidad los resultados concretos de estas prácticas artísticas del mundo de lo sensible exige la consideración de una diversidad de factores en el análisis: la visibilización de los grupos que las realizan, la especificidad de saberes y de conocimientos necesarios para llevarlas a cabo, y los alcances simbólicos de las mismas.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Aizicovich, A. (2017). *Relación de dependencia* [Instalación]. Recuperada de <http://untref.edu.ar/muntref/noticias/andres-aizicovich-ganador-del-premio-braque-2017/>

Aranda, J., Wood, B., Kuan, V. (ed.). (2010). *What Is Contemporary Art?* Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>.

AA. VV. (2012). Documenta 13 [Muestra]. Recuperado de <https://universes.art/es/documenta/2012/>

Baggio, G. (2009). *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* [Cerámica esmaltada]. Recuperada de <http://www.gabrielbaggio.com/catalogo.html>

Baggio, G. (2011). *Elogio de la profanación* [Cerámica esmaltada]. Recuperada de <http://www.gabrielbaggio.com/catalogo.html>

Belting, H. (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte?* Berlin, Deutschland: Deutscher Kunstverlag.

Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.

Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Gadamer, H. G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós.

Infocerámica. (2018). Precios récord en subastas de cerámica. Recuperado en <http://www.infoceramica.com/2018/04/precios-record-en-subastas-de-ceramica/>

Insurrealde, P. (2017). *Música Congelada* [instalación]. Recuperada de: <http://pabloinsurrealde.blogspot.com.ar/p/enlaces.html>

Insurrealde, P. (2014). *Rita Flores*. Recuperado de: <http://pabloinsurrealde.blogspot.com/p/enlaces.html>

Liotard, J. F. (1979). *La Condición Postmoderna*. Barcelona, España: Ediciones Cátedra.

Pierpaoli, D. (2013). *Sobre bibliotecas [instalación]*. Recuperada de: <http://www.deborapierpaoli.com.ar/textos/8/oh-si-existiera>

PNUD/UNESCO. (1994). *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, Perú: UNESCO y Centro Wilfredo Lam.

Oliveras, E. (2017). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Raulet, G. (Ed.). (2010). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe Band 19: Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte*. Hamburg, Deutschland: Suhrkamp Verlag.

Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.

Smith, T. (2012). *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Tiedemann, R. (Ed.). (1982). *Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Band 5 Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp Verlag.

Redes de autogestión y espacios de circulación de arte. Análisis al interior de la ciudad de La Plata

María Cristina Fúkelman, Jorgelina Araceli Sciorra, Patricia Martínez Castillo

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 66-78, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

REDES DE AUTOGESTIÓN Y ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DE ARTE

Análisis al interior de la ciudad de La Plata

SELF-MANAGEMENT NETWORKS AND ART CIRCULATION SPACES

Analysis Inside the City of La Plata

MARÍA CRISTINA FÜKELMAN
mcfukelman@hotmail.com

JORGELINA ARACELI SCIORRA
jasci_21@hotmail.com

PATRICIA MARTÍNEZ CASTILLO
patmarc16@hotmail.com

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

Recibido 15/3/2018 | Aceptado 7/6/2018

Resumen

El espacio de la ciudad se compone, más allá de las estructuras de calles y de edificios, de un entramado de espacios que promueven las relaciones entre las comunidades. En la ciudad de La Plata los espacios culturales autogestivos se presentan como una variable que emerge de las comunidades barriales locales hacia las necesidades de estas mismas. En este artículo se proponen tipologías posibles para la clasificación de los espacios culturales en la ciudad de La Plata y se constituye un conjunto de conceptos que agrupan a estos espacios con relación a la manera como se gestionan las producciones artísticas y se convoca a la comunidad en torno a la exhibición.

Palabras clave

Autogestión; circulación de arte; redes; espacios culturales

Abstract

The space of the city is composed beyond the structures of streets and buildings of a network of spaces that promotes relations between the communities. In the city of La Plata, self-managed cultural spaces are presented as a variable that emerges from local neighborhood communities towards their needs. Promoted for the promotion of activities of this type, they have also become an alternative context of art circulation, in instances of production, exhibition and purchase. We present a proposal of typologies for the classification of cultural spaces in the city of La Plata and a set of concepts gathering these spaces in relation to the way artistic productions are managed and how they summon the community around the exhibition is constituted.

Keywords

Self-management; art circulation; networking; cultural spaces

condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas» (s/p). De modo que a la vez que se presencia este texto de ciudad a la distancia, este plano cuadrículado y estático de ciudad-panorama, se nos debe confiar la formulación de nuevos cuestionamientos sobre su abordaje; así pues, debemos preguntarnos por lo que compone su interior, por un entramado de recorridos personales y múltiples. Es aquí donde aparecen los pequeños espacios que alimentan los recorridos que complejizan aquella totalidad funcionalista, entendida desde la esfera arquitectónica.

En el trazado del mapa se indican los espacios que estuvieron activos entre los años 2010 y 2016, lo que hace visible que el entramado de estos centros autogestivos posee la cualidad de mutar —cambiar como una analogía adaptativa biológica— de forma vertiginosa en relación con su capacidad de sostenimiento, de acción, con su geografía cercana o con su capacidad de vincularse con la comunidad y con el entorno. Este fenómeno se extiende también a los alrededores de la ciudad o de su eje de influencia, donde se encuentra actividad transpuesta y entramada; allí se generan nuevos significados en las calles, en los espacios barriales.

La presencia de estos centros culturales se puede trazar, de acuerdo con lo analizado por Alicia Valente (2014), en tres momentos temporales que se superponen y no responden estrictamente a una fecha de cierre o un inicio lineal; dichos momentos se pueden rastrear en la Argentina hacia la década de 1990 y a instancias de la crisis de 2001. Durante la etapa comprendida entre 2010 y 2016, los espacios tuvieron una gran trascendencia. Por un lado, debido a la necesidad de generar propuestas culturales en barrios periféricos en donde la presencia institucional resultaba escasa y, en consecuencia, la comunidad demandaba y a la vez se organizaba en respuesta a este abandono estatal. Por el otro, a raíz de la permanente búsqueda de normativas que avalen la gestión de estos ámbitos en donde la incorporación de estructuras de contención y de agrupamiento, como cooperadoras, hizo visible la enorme cantidad de estos espacios.

Lo mencionado nos permite establecer una relación con el concepto de *espacio social* desarrollado tanto por Michel Foucault (1980) como por De Certeau (2006) que pone en juego las luchas de poder en el espacio social. Frente a la fuerza hegemónica de las instituciones oficiales —museos, ministerios, etcétera— que tanto por acción como por omisión dejan por fuera a productores culturales y a comunidades que desean participar del campo artístico, aparece una contraposición o un flujo de espacios de resistencia. Los mismos, si bien no niegan la existencia de aquellas instituciones, se organizan de manera paralela y tratan de responder a formas más democráticas de inclusión en los tres

ejes fundamentales del campo artístico: la producción, la circulación y el consumo.

Se abre a la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y alterado en su significado por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan [...] Mediante astucias furtivas, por tanto, los ciudadanos «de a pie» tienen la capacidad de abrir un espacio original, de creación, no subyugado al orden dominante (De Certeau, 2006, s/p).

Hemos pasado de una mirada panóptica de la ciudad, circunscrita a un trazado rígido y racional, a su intervención desde el medio digital, lo que nos permite observar el entramado que compone esta forma de resistencia de los espacios culturales. Estas redes apelan a la apropiación de otras espacialidades que se cruzan entre sí a partir de formas específicas de intervenir el entorno, sin un autor ni un espectador específico, ya que las correlaciones de estos espacios culturales se caracterizan por la producción y por la gestión colectiva: «Cuando se mencionan prácticas colectivas en arte se hace referencia a un escenario heterogéneo e inestable, donde conviven y se recrean experiencias diversas» (Valente, 2014, p. 273).

Dichas dinámicas permiten el surgimiento y la composición de un relato múltiple, diverso, mutante, etcétera, donde las trayectorias de los sujetos que se convocan a estos espacios generan modificaciones en los mismos, en las casas, en las edificaciones y en las calles; provocan una transformación, una alteración de su intercambio. A modo de un *texto urbano*, tal como lo define De Certeau (2006), el entramado de la ciudad nos convoca como transeúntes y transmite un mensaje que se puede afirmar y en otros casos ignorar; resulta imposible de leer en su totalidad por el nivel de inmersión en el cual el cuerpo del andante/transeúnte se encuentra. El cuerpo se desenvuelve en un recorrido intertextual en el que, a la par se incorpora en una fracción de la información ignorando otra parte de este entorno vivo de la ciudad; esto forma parte del deambular y del andar la ciudad. Bajo este flujo de información, similar a una marea del entorno, aparecen los espacios culturales, como redes alternativas de tránsito o de contención en donde cada sujeto en su recorrido urbano particular—ilegible en el flujo de relatos de la ciudad misma— encuentra un punto de convergencia colectiva.

De este modo, se constituyen espacios al interior de la ciudad que resultan capaces de atraer a un flujo de transeúntes, a su vez que se formulan al interior de los centros culturales transformaciones, intervenciones y diversas formas de apropiación que amplifican la idea de habitar. Milton Santos (1996) afirma que el espacio es una realidad relacional que vincula tanto cosas como relaciones:

El espacio debe considerarse como el conjunto indisociable del que participan, por un lado, cierta disposición de objetos geográficos, objetos naturales y objetos sociales, y por otro, la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento. El contenido —de la sociedad— no es independiente de la forma —los objetos geográficos—: cada forma encierra un conjunto de normas, que contienen fracciones de la sociedad en movimiento. Las formas, pues, tienen un papel en la realización social (p. 28).

Se habla, pues, de un proyecto en el cual se organiza una relación de apropiación, en el conjunto casi infinito de posibilidades al interior de la ciudad y de las redes de espacios culturales que conforman una totalidad. Tal como lo afirma Santos (1996) que retoma a Kant, «es la “pluralidad considerada como unidad” o la “unidad de la diversidad”» (p. 28). Generalmente, estas totalidades se vinculan con los modos de enunciación del andante, ya que se gestionan en el presente, en lo discontinuo y en lo fáctico. Esto se relaciona con el hecho de que muchos de los mecanismos y de los medios de producción son limitados, lo que Andrea Guinta (2009) denomina *poéticas sin insumos*, resultado, por un lado, de la falta de estímulo desde lo institucional sobre el campo del arte y, por el otro, de la demanda permanente de las comunidades de estos modos de producción participativa, integradora y colectiva. Ahora bien, en este recorrido del cuerpo/andante por la ciudad existe una circulación fragmentada —discontinua— de información que demanda actualización —el presente como pauta de tiempo fundamental—. En palabras de De Certeau (2006):

El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que «habla». Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciatoras (s/p).

Las totalidades comprendidas en estos espacios vinculan tanto los sentidos de su acción como el sitio físico de emplazamiento y la toponimia que al mismo tiempo ocupan los espacios culturales, articulándolos con otros lugares. Ejemplo de ello es el barrio Meridiano V que conserva la impronta de la antigua estación de trenes. A partir del edificio de la estación de trenes se generó un circuito de otros espacios topónimos que conforman una totalidad identitaria barrial que les permite desarrollar nuevos sentidos como comunidad geográfica. Una topografía poética, que alimenta las formas de apropiación y de participación de la comunidad, se presenta como raigambre para las

prácticas espaciales y para las prácticas significantes, en términos de De Certeau (2008). Es decir, las formas de apropiación (mediante la acción de estos espacios culturales) y el entorno (que los carga de sentido) los validan y les dan autoridad como otra alternativa de producción cultural.

Sobre los espacios culturales y sus posibles tipologías

La primera cualidad que debemos tener en cuenta a la hora de hablar de espacios culturales es su heterogeneidad dado que proponen la construcción colectiva tanto de formas de producción como de formas de difusión de productos culturales. Esto provoca asimismo un nuevo recorrido —cartografías vivas, activas y mutables— y una nueva forma de habitar la ciudad a partir de la construcción de sentidos que acompañan los modos de vida de la comunidad desde su instancia más irreductible: la autogestión que implica autonomía de decisión en las prácticas de los colectivos y su relación con lo local [Figura 2].



Figura 2. Mapa con la ubicación de centros culturales

Se debe tener en cuenta, además, que estos espacios culturales autogestivos entran en disputa con el campo intelectual y artístico ya institucionalizado, dado que ocupan «cierto espacio social en el cual se establecen relaciones de asociación y de lucha entre productores culturales, defensores y público por la apropiación del capital cultural,

de un saber y de unas prácticas en disputa» (Fükelman & Galarza, 2015, p. 11). Cabe aclarar que al hacer referencia a esta disputa se advierte una tensión entre los espacios de autonomización creciente y la conformación tradicional del campo cultural considerados por Ana Wortman (2009) parte de la emergencia de las esferas artísticas. Afirmación que deja en evidencia que el campo ha difuminado el contorno de su esfera artística y se disemina, de tal forma que las reglas de legitimación se desvanecen en la medida en que el espacio del campo se vuelve indeterminado.

En este punto resulta fundamental abordar la noción de *campo* desde el autor que acuñó el término, Pierre Bourdieu (1985), quien busca articular el análisis interno de la obra cultural con el contexto en el que se produce y se difunde. Lo anterior quiere decir que el espacio intersticial de relación —obra/contexto— compenetra tanto a los denominados agentes como a las instituciones productoras y difusoras de bienes culturales. Este campo, al estar enmarcado en lo social, responde a un conjunto de leyes o normas, implícitas y explícitas, que regulan las funciones de los agentes y la estructura misma del campo.

En su interior, se presentan tensiones en el ejercicio del poder entre los agentes socialmente más avalados —desde los espacios institucionales, oficiales, académicos, etcétera— y los agentes más autónomos, que responden a la producción de bienes simbólicos para una clase social diferente a la hegemónica. Esto permite un ensanchamiento del campo a través del consumo de los *no productores*, que también son vistos como potenciales productores dentro de este mercado de los bienes simbólicos, lo que promueve más esta forma de consumo —simbólica— que la del consumo como mera mercancía. Asimismo, construye una forma de intercambio amplificada a partir de una relación de consumo, que comprende la apropiación y la construcción de un capital simbólico colectivo que revierte y subvierte las relaciones tradicionales del campo artístico, caracterizadas por un consumo restringido (hegemónico y privado) basado en la acumulación de un capital simbólico.

El terreno que han ganado los espacios culturales autogestivos se basa en su carácter de autonomía frente a las tensiones de poder presentes en el campo artístico. Los bienes simbólicos se convierten en el eje de la relación de los agentes que no necesitan legitimación permanente, permitiendo el uso de espacios alternativos, como redes sociales —en particular Facebook—, como plataforma de difusión de la producción y la valoración de estos bienes, que amplían la circulación local y la colocan en permanente actualización, retomando un aspecto del apartado anterior. Estos espacios son gestionados en el presente, en lo discontinuo y en lo fáctico, ya que, de acuerdo con Raymond Williams (1958), la cultura es entendida y experimentada como todo un modo de vida.

De esta manera, se consolida la construcción de redes que se establecen como formas de registro y de difusión de los centros culturales, redes virtuales que responden a la red social *Facebook* —transnacional o global— y a una red física que comprende el desplazamiento por la ciudad y la relación de la comunidad con el espacio cultural. No se busca pues una legitimidad a través del poder, sino una legitimidad a través del trabajo colectivo.

Bajo la idea propuesta por Wortman (2015) acerca de que los espacios culturales son enclaves culturales y barriales, encontramos que el conjunto de prácticas, que van desde la exhibición a la circulación de bienes culturales, abordan un flujo de relaciones de enseñanza y aprendizaje donde las experiencias asociativas nos permiten enunciar un tipo de *ecología cultural*. Así, en los espacios culturales autogestivos los artistas tienen más de un rol: son productores, gestores y pedagogos de manera simultánea o compartimentada, de acuerdo a las dinámicas internas y a las posibilidades de acción —acto/potencia— en las que se respeta una subjetividad singular vinculada a unos modos de relación horizontales y conjuntos.

Al respecto, Alicia Valente (2014) prioriza en una de sus investigaciones la habitabilidad de la casa o la ocupación de vivienda para tratar el entramado de vínculos y relaciones de los colectivos a través de la noción de *casa cultural*. La investigadora propone una analogía con el concepto de familia y tiene en cuenta las auto denominaciones más comunes de los espacios culturales: «Casa Cultural», «Casa de Artistas», «Espacio Cultural», «Centro Cultural», «Galpón», etcétera (Valente, 2014, p. 4).

Por otra parte, María Cristina Fükelman y Jorgelina Araceli Sciorra (2017) afirman que estos espacios constituyen ámbitos sociales que asumen el rol de difusores culturales y señalan las distintas acepciones de lo artístico. Las autoras plantean la existencia de dos modalidades de agrupamientos para el abordaje de los centros autogestivos en la ciudad de La Plata: aquellos espacios que resultan próximos ideológicamente a ciertos proyectos políticos y los que aspiran a una inserción en el campo artístico tradicional.

Los primeros presentan una implícita tendencia ideológica y lo cultural aparece como toma de posición frente a la cultura [...] Mientras que en los espacios emergentes cuyo punto de interés está delimitado exclusivamente por el mercado artístico adoptan la forma de micro emprendimientos individuales (Fükelman & Sciorra, 2017).

A partir de aquellas clasificaciones, esta investigación tiene el objetivo de proponer un conjunto de nociones abiertas que agrupen los centros

culturales en relación con la forma en que gestionan sus producciones y buscan convocar a la comunidad en torno a la exhibición, al aprendizaje y al consumo de su producción artística y simbólica. Según esta idea, se podrían clasificar de la siguiente manera: tiendas culturales, galerías y residencias artísticas, espacios de activismo, puntos de encuentro y de esparcimiento, espacios formativos/exhibitivos.

Las *tiendas culturales*¹ son tiendas independientes, generalmente denominadas *autogestivas* y de carácter asociativo o grupal, que se plantean explícitamente la oferta de bienes culturales con un intercambio consciente, equitativo, colaborativo y de acogida dentro de una *lógica de tienda de barrio*. Es decir, es atendida por sus propietarios con una estrecha relación con la clientela, que apela a la empatía y la pertenencia como *miembros de un club* o *amigos de la casa*. Todo ello bajo la mirada horizontal de personas con intereses comunes donde se cree en lo que se brinda.

En las *galerías* y en las *residencias artísticas* el nombre del artista aparece de forma individual, tomando distancia con las formas de producción cultural colectivas; se busca la inserción en el campo *restringido* del arte. Sin embargo, existen algunos de estos ámbitos que de manera intersticial poseen el acervo de la autogestión y tripulan entre este campo y el campo ampliado, se sitúan en espacios barriales más céntricos y se disputan una posibilidad de exhibición tipo *cubo blanco*, más inclusiva. Además tienen una relación cercana con los espacios oficiales e instituciones museables de la ciudad. Por último, responden a la idea de *laboratorio*, planteada por Justo Pastor Mellado (2015), sobre la base de la que «desestima el fetiche de la “formación de audiencias” y participa directamente de una modalidad que incide responsablemente en la formación de “público específico”. Lo que Umberto Eco llamó en un momento lector cooperante» (p. 87).

Con respecto a los *espacios de activismo*, su prioridad es la visibilización y la sensibilización de temáticas sociales, políticas y ambientales. Comprende el entrecruzamiento de múltiples disciplinas y actividades que se apropian de un discurso transversal del colectivo que compone este tipo de espacios culturales. La propuesta es de permanente enunciación: fomento y reflexión de sus ideas. En palabras de Boris Groys (2016): «Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica del sistema del arte o de las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema» (p. 55).

¹ Este planteamiento está relacionado con el mapa en formato *Google maps* que se puede consultar en este enlace: https://drive.google.com/open?id=1ryHilXlNy-TB3N2TSq_W388es8UqThvW&usp=sharing

Los *puntos de encuentro y de esparcimiento* están destinados a la exposición periódica de obra —visual, audiovisual, musical, interdisciplinar, etcétera— con fines recreativos, buscan la generación de redes más amplias de sujetos vinculados que se sumen a las redes de amistad, barrial, profesional, etcétera. De este modo, intentan emprender nuevas acciones exhibitivas en formatos muy distendidos. Los *espacios formativos/exhibitivos* comprenden una oferta de talleres destinada a una muestra final con o sin fines comerciales. Abarca la demanda etaria de acuerdo con el sector de la ciudad donde esté emplazado el centro cultural: generalmente se observa una tendencia entre centro/periferia: mientras más periférico es el sector, existe una mayor demanda de talleres infantiles —relación zona-demografía— [Figuras 3 y 4].

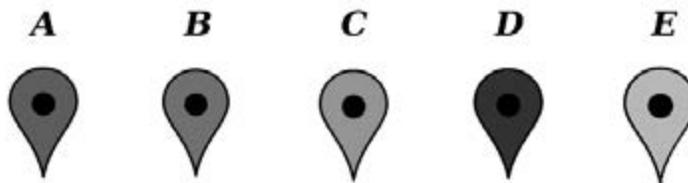


Figura 3. Relación de las tipologías con las leyendas del mapa en formato digital



Figura 4. Código QR para consulta del mapa

Esta propuesta de clasificación no es cerrada, lo cual implica que por el flujo y la movilidad de los espacios culturales, algunos de ellos pueden tener características de más de una categoría (tipología). Si bien siempre tenderán a ocupar un lugar dentro de la categoría más pregnante, en su etapa de funcionamiento pueden mutar de forma parcial a otra categoría, de acuerdo a las particularidades de estos espacios autogestivos y los entramados sociales en los que están sumergidos y son partícipes.

Como se ha mencionado, buena parte del panorama de aproximación a los centros culturales se sostiene en la relación de estos espacios con las redes sociales instaladas en internet. Una de las ventajas de estos sitios virtuales es que no hay *censura estética*, como ocurriría en ámbitos tradicionales como los museos. «Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global» (Groys, 2015, p. 134). Esto, por un lado, nos habla de la posibilidad de democratizar la circulación de eventos como talleres de producción, ventas de obra, exhibiciones, etcétera. Pero también presenta problemas respecto a las tensiones al interior del campo artístico:

El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto (Groys, 2015, p. 135).

Lo anterior nos permite señalar que la fragmentación del campo artístico es aprovechada por los espacios alternativos para engendrar su propio nicho y vincular su potencial visibilidad en el espacio digital, con su accionar en el espacio público y barrial. También nos muestra que las labores de los centros culturales son heterogéneas y que la construcción de una tipología aporta a la comprensión de estas formulaciones fragmentadas del campo del arte. Como afirmaba Groys (2015) respecto a los trabajadores del arte y el internet: «el flujo desterritorializado de la información se re-territorializa» (p. 145). Es decir, se parte del escenario digital, global, rastreable, un flujo permanente de información de las redes sociales, que se canaliza por la acción del usuario en la actualización de los gustos, de las búsquedas, de las ubicaciones geográficas, etcétera. Un escenario global da cabida a los espacios locales con cualidades que pueden ser susceptibles de ser clasificadas.

En este sentido, Valente (2014) nos propone una reflexión sobre la relación desde y hacia los espacios culturales autogestivos:

Los agenciamientos colectivos que se inscriben en espacios físicos determinados, en sus modos de hacer, artístico, poético, político, activan críticamente sobre dos dimensiones: la que tiene que ver con las formas de habitar en la ciudad contemporánea; y por otro lado, y a su vez intrínsecamente relacionada con la primera, la que tiene que ver con habitar el deseo de forjar otras sociabilidades disruptivas (p. 12).

Esto nos permite reflexionar sobre la potencia de estos vínculos, la necesidad de ir más allá en la producción contemporánea de arte, como espacio —campo de fuerza— y como forma de relacionar distintos actores sociales al interior de la ciudad.

De esta manera, se pone en evidencia la fragmentación del campo artístico y su presencia en la virtualidad a nivel global, al mismo tiempo que se consolidan espacios físicos dinámicos en la ciudad. A través de ellos se formulan modos de producción, circulación y adquisición que buscan configurar una identidad a partir de la realidad de sus comunidades. Todo esto permite construir un marco de categorías y un archivo de acciones que genera precedentes para la construcción de espacios autogestivos en ciudades latinoamericanas con características sociales similares a La Plata.

Referencias

- Bourdieu, P. (1985). The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism*, 2(2), 11-24.
- Barou, J. P., Perrot, M. (1980). *Bentham, Jeremías. El Panóptico*. Barcelona, España: La Piqueta.
- De Certeau, M. (2006). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, (7). Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm#22>
- Fükelman, M. C.; López Galarza, C.; Ortiz, J. M. (septiembre de 2015). *Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados*. Ponencia presentada en las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Fükelman, M. C.; Sciorra, J. A. (octubre de 2017). *Una aproximación a los espacios autogestivos de La Plata: AwkaChe y sus antecedentes*. Ponencia presentada en el 1^{er} Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Groys, B. (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Guerra, M. W. (Ed.). (2005). *Buenos Aires a la deriva: Transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Mellado, J. P. (2015). *Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Córdoba, Argentina: Editorial Curatoría Forense.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona, España: Oikos-tau.
- Valente, A. K. (2014). Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (14), Publicado en *Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*. 2014 vol. n°. p - . issn 1853-5798.
- Williams, R. (1958). La cultura es algo ordinario. En *Historia y cultura común*. Madrid: Libros La Catarata (pp. 37-62). Recuperado de <http://www.ramwan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf>
- Wortman, A. (2009). Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización. Recuperado de http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/Desarrollo,%20cultura%20y%20procesos%20de%20globalizaci%C3%B3n%20Vol.%20II_0.pdf
- Wortman, A. (Julio de 2015). Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentina.

MEMORIAS INSTANTÁNEAS A PRUEBA DE ARCHIVO¹

ARCHIVE-PROOF INSTANTANEOUS MEMORIES

LUCÍA ÁLVAREZ

luciaalvarezpintado@gmail.com

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

Recibido 9/3/2018 | Aceptado 16/7/2018

Resumen

En este trabajo deseamos recuperar y excavar en las representaciones de archivo que se desprenden de las voces que frecuentan e invocan modos de nombrar y de resistir las prácticas de documentación de los cuerpos movilizados en acciones poéticas y políticas subterráneas durante la posdictadura. La primera parte revisa y releva la teoría anglófona que reconoce a los estudios sobre performance como campo de acción, mientras que el segundo segmento de este trabajo recupera las voces que protagonistas y testigos oculares del *under* vuelcan sobre la condición de la práctica indocumentada, las memorias descartadas y otros artefactos lingüísticos a *prueba de archivo*.

Palabras clave

Efímero; documentación de la práctica artística; cuerpos; archivos

Abstract

In this work we want to recover and dig in the representations of archive that come out of the voices that frequent and invoke ways to name and resist the documentation practices of mobilized bodies in underground poetic and politic actions during the post-dictatorship. The first part reviews the Anglophone theory that recognizes performance studies as a field of action, while the second part recovers the voices of protagonists and eyewitnesses of the *under* related to the condition of undocumented practices, discarded memories and other archive-proof linguistic artifacts.

Keywords

Ephemeral; documentation on the artistic practice; bodies; archives

¹ La escritura de este artículo se inscribe a un proyecto de beca radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes, denominado *Archivos inestables y prácticas artístico políticas en los ochenta. El caso del Archivo Batato Barea*, dirigido por la Mg. María de los Ángeles De Rueda.



«Tengo ahora la impresión de que el mejor paradigma de la huella [...] no es, como algunos lo creyeron y él también quizás, la pista de caza, el abrirse paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso).»
 Jacques Derrida [1987] (2009)

Con frecuencia, la documentación de la práctica artística suministra materiales que, al archivar, se colocan a disposición de la investigación histórica y de la producción de exposiciones. No obstante, la historia de la documentación de las artes del cuerpo durante la posdictadura diagrama otras lógicas, que apremian interrogar los modos por los cuales la memoria efímera del cuerpo exhibe su deliberada resistencia al archivo o bien se graba en un soporte precario y sobreviene allí un recuerdo borroso y por momentos ilegible.

Los Peinados Joli, Las Gambas al Ajillo, Batato Barea, Las inalámbricas, Fernando Noy, Liliana Maresca, entre otros, se integran en una genealogía de prácticas —absorbidas luego bajo el anglicismo *under*— que durante los ochenta diseñaron «formas moleculares de resistencia» (Lucena, 2014, p. 119) y colmaron los espacios subterráneos instando a la recuperación y a la reinención de los lazos de sociabilidad y de afectividad quebrados por el aparato represivo militar. El recuerdo de estas acciones repone el deseo de poner el cuerpo en acción, el destape de un goce fugaz, momentos intermitentes en los que la alegría logró desbordar las existencias paralizadas por el terror.

Escasamente registrados, perdidos o rememorados con marcas de olvidos y con tachaduras, la posibilidad de recuperar la densidad crítica de estas poéticas colisiona con la sanción de su no retorno, la negativa a documentar prácticas que, por su ontología efímera, se sujetan a una condición irrepitable y se exponen, por tanto, a una desaparición programada como destino inminente. Sobre la documentación que aspira a conservar retazos de estas acciones escurridizas se vuelca una sospecha: ¿se archiva la memoria de los cuerpos? La impronta del archivo es la de aquel que profana lo irrepitable y lo devuelve aplanado, reificado, despojado de su potencia crítico-poética.

Contra la contundencia de aquel diagnóstico, ciertas zonas de estas acciones corporalizadas lograron, no sin dificultades, sortear su lábil permanencia para grabarse en un soporte que, aunque borroso, es visualizable por segmentos; es casero y precario, y pulsa por restituir partes de una memoria que no aspira a ser completa y sistemática.

Los responsables del registro de esa memoria efímera —partícipes activos o testigos oculares de la «movida» *under*— reunieron las esquirlas de aquellos años intempestivos y coleccionaron memorias materiales, cuya condición dispersa y errática las encuentra diseminadas en cajas, anaqueles y bibliotecas personales o bien desechadas pasado cierto tiempo. Actualmente, estos fondos sobreviven como *souvenirs* cuya circulación incierta demanda a la historiografía revisar las formas de narrar lo que apenas deja huella, ponderando lo horadado, las lagunas y las fallas de la memoria como dimensiones productivas capaces de reponer la textura de aquellas prácticas.

En guaridas remotas tuvieron y tienen lugar experiencias de archivos caseros, colecciones que profanan *un* concepto archivado de la palabra archivo (Derrida, 1997) y que combaten la resignación de esta memoria a la vez que instalan la incertidumbre en torno a qué es lo recuperable de estas prácticas (Carvajal, 2010). En muchos casos, se trata de acervos pendientes de catalogación, memorias a desclasificar, restos que aguardan ser desempolvados, sostenidos desde una red de afectos que apuestan a la promesa que estos contienen para el porvenir. Los imaginarios volcados sobre la documentación de estas poéticas corporalizadas devuelven imágenes de distinto tenor que amplifican una noción de lo irrecuperable, lo no registrado por descuido o por convicción y, finalmente, aquello que, aún registrado, fue extraviado o descartado.

Por su parte, la teoría consagrada a este campo de estudios transita, desde sus inicios, entre productivos desacuerdos que remiten a la dimensión archivable de un cuerpo, la ontología del presente y los tráficados de economías sensibles. En este trabajo deseamos interrogar sobre los modos en que estas voces configuran y distribuyen un cierto tipo de representación del archivo de las artes del cuerpo. Los efectos de estas regularidades discursivas proliferan en formas de nombrar y de imaginar una noción archivada (clausurada) o por desarchivar de la palabra archivo.

En la genealogía de escrituras sobre *performance* y archivo, la aparición de *Unmarked, the politics of performance* (1997a), de Peggy Phelan, y más precisamente, la notoriedad adquirida por un extracto de aquella obra, registran un campo de estudios emergente —los *performance studies*— plagado de indeterminaciones semánticas:

La única vida de la performance está en el presente. La performance no puede ser guardada, grabada, documentada, o de otra forma, participar en la circulación de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance [...] El ser de la performance, como la

ontología de la subjetividad aquí propuesta, se vuelve sí misma a través de la desaparición (p. 146).²

La escritura incendiaria de Peggy Phelan resuena en la batalla por la sanción de sentidos estrictos, claros y distintos, y desencadena una serie de recepciones críticas que, con distinta intensidad y fuerza argumentativa, aspiran a contrarrestar el presunto retorno de una metafísica del presente. Encorsetada como una ontología devota del instante evanescente e irrecuperable, la criticidad pendiente en el texto se disipó en el rastillaje obsesivo de este fragmento, cuyos ecos son también sintomáticos de una cultura ofuscada en el ejercicio de un registro frenético, inventarios prolijos, archivos disciplinados y otras prótesis de la memoria.

El acento contenido en la experiencia sensible que no deja trazos ni despojos y que se disipa sin otro asidero más que la memoria testimonial y escrita, desmoviliza a una teoría de los medios obstinada en indicar la condición de igualdad que rige entre lo vivo y lo revivido por intermediación de artefactos que suplementan y sostienen aquel instante fugaz. La publicación del libro de Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999) se inscribe como parte de los intentos por desacreditar la prístina ontología del presente endilgada a Phelan. La puesta en texto de la frase célebre e históricamente desdichada que reproducimos hace unas líneas se compagina con la fervorosa respuesta de Auslander:

Lejos de ser invadida, contaminada, o amenazada por la mediación, la performance en vivo se encuentra siempre inscrita con los rastros de la posibilidad de la mediación técnica [...] eso la define como viva [...]. De manera similar, sobre la performance en vivo no puede afirmarse que esta tenga prioridad ontológica o histórica sobre la mediatización, desde que lo vivo se hace visible por la posibilidad de la reproducción técnica. Lo vivo no puede existir sino sólo dentro de una economía de la reproducción (p. 53).³

² «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance [...] Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance» (p. 146). Traducción de la autora del artículo.

³ «Far from being encroached upon, contaminated, or threatened by mediation, live performance is always already inscribed with traces of the possibility of technical mediation [...] that defines it as live [...] Similarly, live performance cannot be said to have ontological or historical priority over mediatization, since liveness was made visible only by the possibility of technical reproduction [...] The live can exist only within an economy of reproduction» (Auslander, 1999, p. 53). Traducción de la autora del artículo.

Sobreviene en la escritura de Auslander una retórica que insiste en descalzar el binarismo contenido en la escisión entre el *en vivo* y los medios capaces de apresar la entidad provisoria del aquí y ahora. Una ortopedia de la memoria esquiva parece suplementar lo ingravido de estos eventos predestinados a la pérdida (Phelan) o arados por una técnica productora de indicios y certezas de lo que fue (Auslander). *Registro, por lo tanto existió* parece designar la proposición lógica que estructura una teoría, que se despedaza ante la evidencia de las fisuras que entre el acontecimiento y el documento marcan la posibilidad de una reconstrucción dañada, las fallas de la indexicalidad y lo que es aún más potente y consecuente: la producción de lo desigual como motor de toda economía de la representación y la reproducción. En este sentido, arrogarse la potestad de restituir existencias volátiles y cuerpos fantasmáticos por la simple voluntad de registro equivale a desconocer o bien a ignorar la intrincada red de tráficos de economías sensibles, cuya puesta en imagen se debate entre la inteligibilidad pendiente y la expropiación adulterada de la diferencia.

Añadimos a las voces que auditan y que revisan la condición impermanente del cuerpo en acto, «In the meantime. Performance Remains», tercer capítulo del libro de Rebecca Schneider, *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment* (2001). Movilizada por la condición vaporosa y efímera que regula y que ajusta buena parte de los incipientes estudios sobre performance,⁴ Schneider confecciona en ese capítulo una genealogía de recurrencias y de desplazamientos teóricos que titula *A small history of ephemerality* [Una breve historia de lo efímero]. Allí recopila la emergencia de ciertas nociones, que transitan desde menciones fortuitas hasta constituirse en vocabulario de uso frecuente.

Hacia 1965, Richard Schechner propone ejercitar una noción de teatro que se remonta al enredo entre la permanencia y lo efímero, mientras que en 1974 establece que «es un evento caracterizado por lo efímero y la inmediatez»⁵ (Schechner en Schneider, 2001, p. 94). Entre las décadas del setenta y del ochenta el desvanecimiento (*vanishing*) se impone como marca lingüística, que resuena intensamente en el sistema categorial volcado sobre la palabra performance. Schneider recupera la copiosa circulación y divulgación de ideas procedentes del postestructuralismo francés y presume que, posiblemente, la gravitación de ideas fuerza

⁴ Schneider contextualiza estas disquisiciones en el marco de la creación del Departamento de Estudios sobre Performance [*Department of Performance Studies*] en la Universidad de Northwestern, Estados Unidos, hacia el año 1985.

⁵ Schneider contextualiza estas disquisiciones en el marco de la creación del Departamento de Estudios sobre Performance [*Department of Performance Studies*] en la Universidad de Northwestern, Estados Unidos, hacia el año 1985.

como el *sous rature* derridiano⁶ derivaron en una traducción literal de la tachadura devenida en desvanecimiento de la acción corporalizada. Para el año 1985, indica la autora, el desvanecimiento y la desaparición como ontología del evento irrepitible adquiere la condición de un mantra aplicado sin discreción y enarbolado por el propio Schechner (en Schneider, 2001):

La originalidad de la performance desaparece tan rápido como es realizada. Ninguna anotación, ni reconstrucción, ningún film o cinta de video registrando puede retenerla [...] Una de las tareas fundamentales que desafían a los investigadores de la performance es la producción de un vocabulario y una metodología que se ocupe de la performance en su inmediatez y evanescencia (p. 95).⁷

Es una acción que se escurre ante la mirada atónita de unos medios expectantes del santiamén en que lo fugaz y lo volátil se congelan en una imagen, donde sobrevenga al menos una huella o esquirola de lo que fue y jamás volverá. El deseo de demorar y de almacenar un instante de experiencia sensible adquiere la forma de una empresa fallida, pues ninguna anotación, ni reconstrucción puede retenerla (Schechner en Schneider, 2001). Lo que en palabras de Schechner no llega a ser inscripción, reaparece y se exaspera, al decir de Schneider, en la denostada proposición de Phelan (1997), por la cual, la performance no puede ser guardada, grabada, documentada (Phelan, 1997a). En el contexto de *Unmarked* (1997a), de Phelan, lo efímero e inmediato se expanden hacia una «asociación de la performance con *la pérdida, la desaparición y la muerte*» (Schneider, 2001, p. 95).

Interpelada fuertemente por la condición agónica que recubre a la performance —según lo sostienen Schechner y Phelan—, Schneider se interroga por la posibilidad de exhumar una reflexión que revise el modo en que la impermanencia y la pérdida de la acción corporalizada sostiene —antes que rechaza— intensos vínculos con las lógicas (imperialistas y patriarcales) que regulan el funcionamiento del archivo. En tal sentido, la consignación de la performance como (in)

⁶ La noción de *sous rature* puede traducirse como una escritura bajo tachadura, y en términos derridianos hace referencia al uso de una palabra cuyo significado resulta indeterminado pero a la vez necesario en el contexto de las restricciones que impone el lenguaje, por lo que la supresión contenida en la tachadura no disuelve sino que conserva la materialidad de la palabra con los indicios de su situación en la textualidad.

⁷ «Performance originals disappear as fast as they are made. No notation, no reconstruction, no film or videotape recording can keep them [...] One of the chief jobs challenging performance scholars is the making of a vocabulary and methodology that deal with performance in its immediacy and evanescence» (Schechner en Schneider, 2001, p. 95). Traducción de la autora del artículo.

archivable tendería a reforzar antes que a desgastar la lógica patriarcal que gobierna al archivo desde que este se instituye —y aquí resuena Derrida (1997)— en la ley de un nombre y de un hombre. Remarca, por otra parte, que en el archivo lo cadavérico (*the bones*) habla en memoria y en lugar de la carne, materia escandalosa cuyos excesos se derraman como un excedente (un fuera-de-archivo) que urge disimular y desaparecer (Schneider, 2011). Por otra parte, insiste en recuperar la idea postestructuralista por la cual la desaparición le imprime su marca indeleble al documento, al registro y a toda forma de permanencia (*remain*) que resista desde la trinchera de un cuerpo material, pues la permanencia contiene a la pérdida como dimensión que estructura su empeño en existir.

Por su parte, José Esteban Muñoz (2008) recupera, junto con Schneider, una dimensión diferencial de lo efímero, no como lo que se desvanece sin rastro, sino más bien como «una especie de evidencia de lo que ha transpirado pero no ciertamente lo cosa en sí»⁸ (p. 9). Una imagen próxima a un santo sudario de la performance prolifera en aquella descripción, a la que se añaden las «huellas, destellos, residuos y manchas de cosas»⁹ (Muñoz, 2009, p. 10) cuya inteligibilidad reconstruye los rastros del evento efímero revocando la condición de su pérdida inminente.

Escrituras recientes, como el ensayo de Marco Pustianaz «Un/Archive» (2013), incluido dentro de la compilación *Performing Archives/ Archives of Performance*, proponen desmarcar las ya exhaustas y desgastadas palabras de Peggy Phelan, confinadas por sus detractores a la expresión de una negatividad plena e improductiva. Releída como parte un proyecto *queer-feminista* en alianza con las proposiciones de Lee Edelman en *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), Pustianaz (2013) replica el afamado fragmento (evocado hasta la condición de un rezo) y sostiene:

Si repito una vez más la cita, es porque me gustaría insistir en su negatividad como una negatividad *queer*. Aunque el impulso de archivo claramente continuará guardando, documentando y registrando performance(s), performance es tomada aquí para ser el resto innombrable que 'es' o continúa siendo, lo que no puede ser guardado, documentado o registrado. Tal ontología del ser, se mantiene como un recordatorio del excedente que, como en lo queerness de Edelman escapa a la significación (p. 475).¹⁰

⁸ «[...] a kind of evidence of what has transpired but certainly not the thing itself» (Muñoz, 2009, p. 9). Traducción de la autora del artículo.

⁹ «[...] traces, glimmers, residues and specks of things» (Muñoz, 2009, p. 10). Traducción de la autora del artículo.

El autor reanuda una lectura demorada de *Unmarked* y presiona sobre las dimensiones críticas inadvertidas o desechadas de cara a la divulgación de versiones retaceadas de la obra. La objeción que la acción corporalizada traduce en su condición *fuera-de-archivo* tiene asidero, entonces, en el ejercicio de una resistencia que rechaza la reactualización poética en el contexto de tráficos de economías sensibles y de mercados de lo inteligible que negocian con el valor de la diferencia en la sustracción de sus singularidades: «mujeres y performers, frecuentemente son «guionadas» para «vender» o «confesar» algo a alguien que está en la posición de comprar o perdonar» (Phelan, 1997a, p. 163).¹¹

Una ontología de la pérdida —según Phelan— resuelta a atascar las maquinarias que aceitan la reproducción de *representaciones de representaciones* y que aseguran la circulación del capital económico y sensible empatiza, ciertamente, con la negatividad expresada por Edelman hacia una plataforma de futuridad sostenida en la reproducción (heteronormada) de las existencias. Lo que se *desmarca* de la historia, lo que desborda del archivo y produce un excedente errático, lo que no llega a decodificarse pues excede las estructuras de significación, reúne los pulsos de ambos proyectos y corroe, por otra parte, una representación del archivo como «narrativa de la abundancia, la oportunidad y la visibilidad universal, viajando hacia un futuro»¹² (Pustianaz, 2013, p. 466), a la vez que instala la incertidumbre en torno a la posibilidad de tallar una contra-memoria en la cara del archivo hegemónico. Phelan (1997b) replica años más tarde de su afamada frase:

Mi presentimiento es que el esbozo afectivo de lo que hemos perdido nos acerca a los cuerpos que todavía queremos tocar aún más que la ilustración restaurada. O al menos el hueco de ese esbozo podría

¹⁰ «If repeat once more the quotation, it is because I would like to insist on her negative as a queer negative. Although the archival impulse clearly will continue to save, document and record performance(s), performance is here taken to be the unnameable remainder that “is”, or continues to be, what will not be saved, documented, recorded. Such ontology of being, is upheld as a reminder of the surplus wick, like Edelman’s queerness scapes signification» (Pustianaz, 2013, p. 475). Traducción de la autora del artículo.

¹¹ «Womens and performers, more often than not, are “scripted” to “sell” or “confess” something to someone who is in the position to buy or forgive» (traducción de la autora del artículo).

¹² «Womens and performers, more often than not, are “scripted” to “sell” or “confess” something to someone who is in the position to buy or forgive» (traducción de la autora del artículo).

permitirnos entender más profundamente por qué seguimos sosteniendo cuerpos que se han ido (p. 3).¹³

Preguntarle a los huecos, a lo recóndito de una memoria que se tensa entre el deseo nostálgico de retener las huellas y el desprendimiento del lugar de una imagen deshabitada, ausente de cuerpos y hálito vital, puede contener un proyecto crítico que descalce la asimilación desconflictuada del cuerpo archivado. No obstante, recrear el poder de estas dimensiones en el contexto de archivos latinoamericanos movilizados por la recolección, por los retazos de las memorias corporales de la disidencia sexual y poética, nos exhorta a agudizar el ejercicio de una vigilancia epistemológica, que exhume las singularidades y que reconozca la materialidad de estos fondos como no siempre ni necesariamente «mensurable, entera, palpable, correcta, juzgable en términos de “verdad” o “falsedad”» (Davis y otros, 2014).

La tendencia del instante indocumentado

Restituir las palabras de archivo que se derraman sobre los fondos constituidos durante la postdictadura sobre la base de pasiones recolectoras y recuperar las resistencias, detracciones y disposiciones por las cuales no hubo archivo, puede constituirse en la estrategia que excave en las representaciones que pulsán en los discursos y producen modos de imaginar vidas en el archivo o fuera de él.

De entre estas voces, quizá la más estridente, por su alocutario y sus efectos, proviene del testimonio de Antonio Gasalla (en Noy, 2001): «En otros países como en Francia, el *under* se graba, todo queda prolijamente guardado en el Museo de Arte Moderno. Acá nada de eso» (p. 73). Entre categórico y nostálgico, Gasalla cimienta una versión en la que el registro dañado, disperso y precario equivale a la ausencia de archivos del *under*. El lamento por una memoria televisada que no fue —Batato muere dejando pendiente su participación en el programa de Gasalla— y un archivo que se añora adherido al barrido de la imagen, igualado a una emisión sin interferencias, ni ruido, inquieta en la medida en que la prolijidad que se predica de aquel distribuye y modela a los cuerpos a la medida de depósitos y anaqueles que extirpan los excesos, los desbordes y los remanentes de las memorias corporalizadas.

¹³ «My hunch is that the affective outline of what we've lost might bring us closer to the bodies we want still to touch than the restored illustration can. Or at least the hollow of the outline might allow us to understand more deeply why we long to hold bodies that are gone» (Phelan, 1997, p. 3). Traducción de la autora del artículo.

Otras declamaciones parecen afiliarse y remontarse a la exhortación de un cuerpo en acción que no se archiva más que en el terreno de una memoria afectiva expuesta, no obstante, a las trampas que traman los olvidos y las tachaduras en su dimensión productiva. Marcia Schwartz (en Suárez, 2016) invoca en una entrevista: «Había una reivindicación del instante y no era la tendencia documentar» (p. 167); proposición que reaparece en la voz de Katja Alemann (en Lucena & Laboureau, 2016):

Algunos registros hacíamos porque teníamos ganas. Yo había traído una cámara de Alemania que era una de esas primeras *Beta* que salían, medio chiquita. Jugaba con esa cámara y hacíamos cosas más bien experimentales, nunca documentábamos (p. 70).

El archivo que el viento se llevó, parafraseando parte de aquel testimonio, es en principio un alivio que mitiga la imagen de un pasado que retorna problemáticamente íntegro, pero, a la vez, sobre esos papeles en el viento se sobreimprime un afecto melancólico que por a momentos se disipa mientras que al otro instante presiona por devolver fragmentos de un pasado que aún relampaguea.

En un registro similar al de Schwartz, Seedy González Paz, actual albacea del Archivo Batato Barea, recuerda: «Eran shows. Y la premisa era no documentar, no filmar, no grabar lo que se hacía» (González Paz en Dubatti, 1995, p. 113). Las imágenes que surcan estas existencias indocumentadas, (an)archivadas y exoneradas de la disciplina del documento y que, por otra parte, conservan el recuerdo de una experiencia sofocante de registro y vigilancia, se distienden también hacia la resonancia de lo que no perdura por fragmentario o bien por alimentar una economía del recuerdo que colisiona con el imaginario de un goce sin réplicas: «Ahora no se goza. Se registra. Y el goce necesita de la desaparición. Si estás pensando en registrarlo, estás pensando en gozarlo más adelante» (Molina en Moreno, 2003, s/p). Con respecto a *Escenas de los ochenta* (2003), exposición realizada en Fundación Proa, Daniel Molina dice que registrar es posponer el goce y aquel se desvanece al instante sin dejar marcas. De este modo, deja pendiente la pregunta sobre qué narrativas del goce aguardan demoradas en la sanción de su condición irretornable.

Daniel Melero (en Lucena & Laboureau, 2016) agrega a estas disquisiciones: «Hubo un show de Los Encargados donde subió Omar [Chabán] al escenario. [...] Lo recuerdo y lo tuve guardado en un cassette, pero ya no lo tengo más y tal vez terminó en una caja que fue a la basura. Está bien, es su destino» (p. 85). A su vez, Silvia Armoza (en Noy, 2001) añade con relación a Batato Barea: «Una noche se

me apareció cargado de golosinas. Iba a hacerse un traje con ellas. Por ahí, desparramados en distintas mudanzas, todavía quedan trozos del vestido-banquete aquel» (p. 78).

La invención de estas memorias como descartables reenvía al basurero de la historia (Marcus, 2012) el cementerio de las memorias (in) consignadas, las esquivas de recuerdos (*souvenirs*) que, inadaptados a la economía de la repisa o el estante doméstico, sufren el destierro y el entierro que los desecha, al mismo tiempo que estos basurales (historiográficos y literales) contienen la promesa de la exhumación anunciada por Greil Marcus (2013): «Nada está muerto para siempre; todo sentido tendrá su fiesta de retorno» (p. 22).

Donde hubo instante, ¿archivos quedan?

Frecuentemente sospechado de normalizar y de encarrilar las existencias poéticas sinuosas que desbordan de la norma de su espacio instituyente, el archivo sostiene alianzas inestables e indeterminadas con los remanentes de los cuerpos y las memorias que aspira a retener. Por su parte, aquella materia vital le impone y le exige con toda intensidad imaginar otros modos de habitar y afectar el recuerdo desde coordenadas que no usufructúen con el trazado de una diferencia traducida, atemperada a la medida de la creciente demanda de politicidad digerida para el mercado de consumo de lo sensible.

En *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013), Irina Garbatzky entiende que la documentación escasa y esporádica de la acción corporalizada corresponde a una voluntad de hacer que rechaza la sistematización y el registro, con la salvedad de Batato Barea, quien meticulosamente consigna y archiva cada una de sus actividades. La autora sostiene que esta actitud reticente al registro se cierne frente a lo que se imagina y valora como ausencia de futuridad a la vez que recupera una noción de performance como «acontecimiento sin monumento» (Garbatzky, 2013, p. 24), frase que colisiona con la voluptuosa y firme evidencia del busto de Batato Barea que se descubre en ocasión de un homenaje realizado en 1992, y que evoca Seedy González Paz (en Dubatti, 1995):

A nosotros, de todas maneras, eso del busto nos choca un poco. Parece como entrar en el establishment: una persona pasa a ser un busto y un museo. Ayer hablábamos con Alejandro Urdapilleta y me decía: «A mí no me gusta que usen la palabra museo». Pero en el fondo está bien, porque Batato trabajaba con poesía y no hay nada más antiguo, esquemático y académico que la poesía (p. 155).

Daniel Lucena y Gisela Laboureau (2016) recuerdan los contactos con estas guaridas de memoria *under*: «Cada uno de los artistas había aportado algo: un recuerdo, un registro, una reminiscencia de aquella época, que *escondidos en un cajón esperaban su tiempo para ser mostrados* desafiando el deterioro de los años» (p. 32).

En el trazado de algunas intuiciones que aparecen como desprendimientos de este trabajo, entendemos que es preciso, sino urgente, interrogar sobre las fricciones que se jalonan entre la resistencia al archivo y la confección de fondos insospechados, cajoneados, donde se demoran jirones de eventos sin expectativas de retorno, fotos, volantes y grabaciones erráticas, retazos archivados, empolvados de olvido. Si del archivo se sospecha, también demandamos sospechar de su ausencia irrevocable, y preguntar *¿ahí hubo/ hay archivo?*, inquietud que se instala en el contexto de pasiones recolectoras, memorias acopiadas de recuerdos tachados, descalibrados y fallidos en la temporalidad de un archivo de accesos y salidas administrativas, intolerante de los tiempos demorados y ociosos que diagraman esos (otros) archivos afectados, afectantes y afectivos.

Hurgar en los basurales de la memoria, diseñar modos de dar a ver la falla y los huecos de las trazas de un cuerpo que desconcierten y que traicionen las demandas de inteligibilidad diáfana, proponer coordenadas que hagan pensables y practicables los momentos en que la imagen de archivo retrocede y la obturación resulta hostil. Vociferar una negatividad que trabas el ejercicio de *historiografías de la cicatrización* (Love en Cuello, 2016) y exhorta a la desmesura de la herida abierta, pueden revestir claves de ingreso a proyectos que desarchiven representaciones de archivos prolijos, desbaratados, cancelados por el monopolio de un goce sin lugar para la marca, desperdigados en rincones recónditos, devueltos en la pulsión de un recuerdo que abre cajones y narra sobre las esquivas.

Referencias

- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Carvajal, F. (2010). Encarnar el archivo. Notas sobre archivos y artes del cuerpo. En M. García Moggia (Cord.), *Archivo. Prospectos de arte* (pp. 43-59). Valparaíso, Chile: Centro de Documentación de las Artes Índice.
- Cuello, N. (2016). Metodologías de la decepción: Estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales. En A. C. Arias y M. D. López. (Eds.), *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en ciencias sociales* (pp. 59-178). La Plata, Argentina: Club Hem editores.

- Davis, F. y otros (18 de noviembre de 2014). *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Ponencia presentada en el *Coloquio Internacional de una raza sospechosa: arte/archivo/memorias/sexualidades*. Biblioteca de Santiago de Chile, Chile.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Derrida J. [1987] (2009). *La difunta ceniza*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Cebra.
- Dubatti, J. (1995). *Batato y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Atlántida.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Marcus, G. (2012). *El basurero de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Moreno, M. (28 de diciembre de 2003). La generación del ochenta. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>
- Muñoz, J. E. (2008). Ephemera as evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8(2), 5-16. doi: 10.1080/07407709608571228
- Noy, F. (2001). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Lucena, D. (2014). Estrategia de la alegría. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 117-121). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lucena D. y Laboureau, G. (Comps.). (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/63246>
- Phelan, P. [1993] (1997a). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Phelan, P. (1997b). *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Pustianaz, M. (2013). Un/Archive. En G. Borggreen y R. Gade (Eds.), *Performing Archives/ Archives of Performance* (pp. 465-480). Copenhagen, Dinamarca: Museum Tusculanum Press.
- Schneider, R. (2011). In the meantime: performance remains. En *Performing remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (pp. 87-110). Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Suárez, M. (2016). La noche de los ochenta era divina. En D. Lucena y G. Laboureau (Comps.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 163-173). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/63246>

Los calcos y su utilidad. Aportes al conocimiento de piezas patrimoniales
Julieta Vernieri, Luis Disalvo
Arte e Investigación (N.º 14), pp. 92-105, noviembre 2018. ISSN 1850-2334
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LOS CALCOS Y SU UTILIDAD

Aportes al conocimiento
de piezas patrimoniales

PLASTER CASTS AND THEIR UTILITY

Contributions to the Knowledge of Patrimonial Assets

JULIETA VERNIERI

julietavernieri@gmail.com

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

LUIS DISALVO

luisdisalvo@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / Área de Museo, Exposiciones
y Conservación del Patrimonio. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 9/4/2018 | Aceptado 23/7/2018

Resumen

Los calcos en yeso pertenecientes a la colección del Área Museo, Exposiciones y Conservación del Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) son piezas patrimoniales de gran importancia. De este acervo, dos calcos conforman nuestro caso de estudio. Se trata de copias de unas *misericordias*, una parte que conforma las sillerías de los coros de las catedrales. A partir de la comprensión del contenido de las placas metálicas incrustadas en las piezas, se ha podido iniciar una investigación con la intención de poder hacer nuevos aportes al conocimiento de las piezas y, así, aumentar el reconocimiento de su valor patrimonial.

Palabras clave

Calcos de yeso; Moulage; misericordias; sillería; patrimonio

Abstract

The plaster calculations belong to the collection of the Museum Area, Exhibitions and Conservation of the Heritage of the Faculty of Fine Arts (FBA) of the National University of La Plata (UNLP) are heritage pieces of great importance. From this collection, two calculations make up our case study. These are copies of some *mercies*, a part that makes up the silhouettes of the choirs of the cathedrals. From the understanding of the content of the metal plates embedded in the pieces, an investigation can be made with the intention of being able to make new contributions to the knowledge of the pieces and, thus, increase the recognition of their heritage value.

Keywords

Plaster casts; Moulage; misericors; stalls; cultural heritage

La investigación histórico-artística de dos calcos en yeso pertenecientes a la colección de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) ha permitido vislumbrar y valorar la importancia que poseen este tipo de copias. Los calcos que conforman nuestro caso de estudio son copias de las llamadas *misericordias*, uno de los elementos que componen las sillerías de los coros de las catedrales.

El registro actual de las copias de yeso de la colección hereda algunos de sus campos de un antiguo trabajo de fichaje encomendado a las historiadoras del arte Elsa Mendoza Godoy de Cingolani y Ebe Julia Peñalver en la década del ochenta. Una nota de esta última investigadora dirigida al Secretario de Asuntos Económico Financieros de la UNLP, en 1985, da cuenta de un informe final que consta de fichas con datos técnicos y con fotografías de 624 obras que formaban parte del patrimonio de la Universidad.

De la revisión total del informe, al que se tuvo acceso, se ha podido observar que una gran cantidad de nombres de obras han sido consignados entre barras. Es posible advertir que la utilización de estas barras —a modo de corchetes— ha sido destinada a aquellos casos en los que se desconocía el título original. Es decir que con ellas se intentó dar cuenta de que se trataba de un nombre tentativo o de una denominación doméstica con el objetivo de poder identificar las obras. Los dos calcos estudiados han sido consignados como */San Jorge y el Dragón/* y */Grutesto con Putti/* [Figura 1]. Estas denominaciones han subsistido hasta la actualidad heredándose consecutivamente en los fichajes subsiguientes. Asimismo, la presencia de sellos o de placas metálicas incrustadas en los calcos ha permitido dar con más información que puede servir de aporte para una mejor identificación.



Figura 1. Calcos de las *misericordias*. Colección Facultad de Bellas Artes

Copias de yeso y tallas originales

El estudio de los sellos mencionados permitió reconocer a los calcos como procedentes del *Musée de Sculpture Comparée du Palais du Trocadero* de París (Andruchow y otros, 2015). A partir de este dato, y luego de un trabajo de búsqueda y de indagación, se han encontrado antiguos catálogos del museo que contienen fotografías y descripciones que han ayudado a la caracterización de los calcos en estudio (Andruchow & Disalvo, 2015).

Los catálogos consultados, disponibles en internet, incluyen álbumes del Museo de Escultura Comparada (Marcou, 1897), inventarios de *moulage* de esculturas de los Museos Nacionales (Musées Nationaux, 1929), catálogos de venta de *moulages* del Museo de Escultura Comparada (Musée de Sculpture Comparée, 1932), entre otros. En ellos se han identificado datos tales como tipo de pieza, consignación, procedencia, siglo, material, tamaño, así como imágenes que han permitido constatar que se trata de los mismos *moulages* de los cuales nuestros calcos son copias. Aquellos catálogos que no proveen imágenes ofrecen, sin embargo, una importante descripción escrita de las piezas.

De la información que se ha podido recabar es pertinente dar cuenta de la más significativa para el presente trabajo. Los calcos de la FBA son copias de dos *misericordias* pertenecientes a la sillería confeccionada para la capilla del antiguo Castillo de Gaillon —región de Eure, Normandía— y actualmente están emplazadas en la Iglesia Abacial de Saint-Denis. Realizadas en madera a principios del siglo XVI por artistas rouenenses e italianos, sus dimensiones (0,28 m de altura y 0,61 m de largo) coinciden con los calcos que posee la Facultad. Los catálogos que ofrecen imágenes [Figura 2] han permitido constatar que se trata de *moulages* idénticos a los de nuestra colección.

Como se mencionó anteriormente, los epígrafes y otras descripciones escritas en los catálogos también han sido de gran importancia para pasos siguientes. Tal es el caso de uno de estos textos, en el que se caracteriza a una de las piezas como una escena de caza y arabesco —refiriéndose a la denominada */San Jorge y el Dragón/*—, mientras que de la otra se indica que posee genios sosteniendo unas guirnaldas y arabescos —descripción que coincide con el calco denominado */Grutesto con Putti/*— (Guérinet, s/f).

La corroboración a partir de las fotografías ha sido de gran importancia. Sin embargo, lo que ha dado oportunidad de continuar con el desarrollo de la presente investigación ha sido conocer que se trataba específicamente de *misericordias*, descartando así cualquier otro tipo de producción tridimensional. Ello, junto con los datos de su emplazamiento original en la capilla de Gaillon y de su posterior destino

en Saint-Denis, permitió ajustar aún más la búsqueda e iniciar una nueva etapa en la investigación.



Figura 2. Sillerías, Castillo de Gaillon. Le Musée de Sculpture Comparée du Palais du Trocadero (Guérinet, s/f, p. 169)

De este modo, el trabajo realizado permitió, por un lado, hallar una importante base de datos de la Universidad de Princeton (s/f) dedicada a este particular tema, lo que facilitó el acceso a fotografías de las tallas originales que reafirman la información relevada en los catálogos antes mencionados [Figura 3]. Por otro lado, permitió dar con una serie de textos y de investigaciones, gracias a las cuales se pudo indagar y conocer aún más sobre las *miser cordias*, de modo general, y sobre las de Gaillon, en particular.



Figura 3. Tallas originales de las misericordias. Elaine C. Block Database of Misericords, Princeton University

Historia de las tallas originales

Los originales de los dos calcos en estudio pertenecen a la sillería del coro que actualmente se encuentra en la abadía de Saint-Denis, pero que fue originalmente tallada a inicios del siglo XVI para la capilla del Castillo de Gaillon en Eure, Normandía, distante unos 90 km de París y a 3 km del río Sena. El coro fue encargado por el cardenal-arzobispo Georges d'Amboise para la capilla del castillo, que era la residencia de verano del arzobispado de Rouen.

Georges d'Amboise fue un poderoso ministro y el principal asesor del rey de Francia, Luis XII. Participó activamente en las guerras de Italia y llegó a ser gobernador de la Lombardía. Impresionado por el arte italiano, fue mecenas de numerosos artistas italianos e iniciador del Renacimiento en Francia. Llevó a este país, no solo la estética artística transalpina, sino también arquitectos, carpinteros y artistas italianos con quienes emprendió importantes obras entre las que se encuentra la reconstrucción del Castillo de Gaillon, al que le adicionó

una capilla de dos pisos y suntuosos jardines. Construido entre 1502 y 1510 el castillo es considerado un ejemplo mayor de la transición del gótico flamígero —también llamado tardío— al Renacimiento. Los ornamentos y la sillería de la capilla, a los que pertenecen los originales de los calcos estudiados, son considerados la introducción en Francia de la decoración renacentista (Echeverría Goñi, 2012). La sillería fue realizada entre 1508 y 1518 por un equipo dirigido por Nicolas Castille, artesano de Rouen, y por el italiano Riccardo da Carpi (Ministère de la Culture, 2007).

El castillo fue propiedad del arzobispado hasta la Revolución, siendo expropiado en 1792 y abandonado al pillaje. Alexandre Lenoir¹ logró salvar una gran parte de la carpintería, resguardándola en el Museo de Monumentos Franceses. Sin embargo, cuando el museo fue cerrado por la Restauración Borbónica, en 1816, su patrimonio se desperdigó. En parte fue devuelto a sus antiguos propietarios privados y públicos, sufriendo generalmente traslados a distintos sitios. En el caso de la sillería del coro de la capilla del Castillo de Gaillon, un muy fino trabajo de marquetería, luego de transitar tres museos, dos iglesias y un depósito, fue desmantelada, cortada en piezas y vendida a coleccionistas. Finalmente, fue recuperada y, desde 1913, doce de las sillerías fueron emplazadas en la basílica de Saint-Denis (Block, 1995).

Características de las *miser cordias*

Las *miser cordias* son ménsulas ornamentadas que se adosan a la parte inferior de los asientos plegables de la sillería del coro de las iglesias. Su origen se relaciona con la duración del servicio divino en las comunidades religiosas de la Edad Media, cuando las oraciones se hacían de pie. Al plegarse las sillas, un asiento tipo repisa, soportado por una ménsula —la *miser cordia*— servía de apoyo a los clérigos que debían estar parados en el coro durante largos períodos de tiempo mientras se recitaban oficios divinos, salmos, cánticos e himnos de la liturgia (Phillips & Fergusson, 2008). El diseño de los asientos-repisa permitía a quienes estaban en el coro dar la apariencia de estar de pie, proveyéndoles de un apoyo que daba cierto alivio y descanso.

Otros términos con los que se las menciona en la literatura son *miserere*, *patience*, *subsellium*, *sediculum* o *sellette*. El origen de la palabra latina *miser cordia* hace referencia al acto de piedad para con aquellos que necesitaban de un soporte físico. Su uso está mencionado en escritos

¹ Alexandre Lenoir fundó el Museo de Monumentos Franceses, después de la destrucción del patrimonio arquitectónico producida durante el primer período revolucionario francés (1789-1794).

de inicios del siglo XII, pero probablemente se haya utilizado desde el siglo XI (Phillips & Fergusson, 2008). Las *misericordias* se tallaban en la madera de la sillería del coro principal, formando parte de un conjunto mayor de talla, que incluye respaldos, copas, pináculos, apoya cabezas, apoyabrazos, paneles dorsales y paneles extremos —*jouées*—. Generalmente, se realizaban en roble, aunque en algunas partes de Europa se han encontrado en otras maderas como el nogal. El roble se usaba comúnmente para mobiliarios de iglesias por su dureza y por su durabilidad. Puede moldearse y tallarse tanto para producir un acabado fino como para obtener piezas grandes (Harrison, 2009).

La tradición de tallar los sillares de los coros en Francia fue posterior a su desarrollo en Inglaterra y en Alemania (Block, 1999). Los coros de sillerías francesas más antiguos que se conocen son anteriores al siglo XIV y son el coro de la catedral de Poitiers (Vienne) y el de la pequeña capilla de Notre-Dame de-la Roche (Yvelines), al sur de París. Las *misericordias* de estos primeros sillares están ornamentadas solo con motivos vegetales, sin que aparezcan escenas de la vida cotidiana o figuras en ambientes rurales o urbanos, que luego serán habituales. Los sillares franceses del siglo XIV tampoco presentan escenas narrativas en las *misericordias*. No obstante, durante el siglo XV hubo en Francia un florecimiento de sillerías ricamente adornadas. Cientos de ellas fueron encargadas por catedrales, iglesias colegiadas y capillas privadas de la nobleza. El coro fue adornado, así, con tallas en los paneles dorsales y, en los paneles extremos, con apoyabrazos y *misericordias*.

Las tallas de *misericordias* generalmente fueron ignoradas en los tratados sobre arte medieval. Afortunadamente, su estudio recibió un gran impulso con la investigadora estadounidense Elaine Block, quien dedicó gran parte de su vida a catalogar las *misericordias* medievales de Europa, generando un corpus de aproximadamente 11000 fotografías que publicó en una edición de varios volúmenes (Block, 2003, 2005, 2010). En ellos, para cada ensamble enumeró las *misericordias* en orden e hizo una descripción así como una interpretación explicando su origen. En Francia relevó 300 iglesias con *misericordias* góticas cuyas tallas representan figuras humanas y narraciones.

Temas representados en las *misericordias*

La riqueza del tema representado en las *misericordias* europeas no es más que un corpus de la iconografía tardía medieval. Los motivos abarcan desde narrativas realistas hasta monstruosidades imaginarias, que ilustran cuentos, fábulas, proverbios y escenas de la vida cotidiana. Las *misericordias* medievales son consideradas un tesoro de temas

profanos. Si bien estos temas también están presentes en vitrales, ilustraciones marginales, manuscritos iluminados, esculturas en piedra o madera, pinturas murales y *souvenirs*, es en las poco expuestas tallas debajo de los asientos de monjes y de canónigos donde se da la mayor variedad concentrada de este género (Tracy, 2009).

De esa manera, una gran representación de la vida medieval —actividades rurales, ocupaciones urbanas, relaciones conyugales, vida monástica— se muestra en estas tallas bajo los asientos de los puestos del coro. Las composiciones se inspiran en tradiciones orales —como proverbios y cuentos populares—, así como en manuscritos marginales, capiteles románicos, biblias ilustradas, grabados y naipes. Muchas de ellas incluyen figuras completas en acción y muestran no solo la vestimenta contemporánea con detalles de indumentaria —sombrosos, camisas, túnicas, zapatos—, sino también ocupaciones y herramientas utilizadas por artesanos y obreros, tan bien representadas que ayudan a fechar las sillerías. La representación de los animales es realista o sigue la iconografía tradicional, por lo que generalmente son identificables. Las imágenes de la vida cotidiana, aunque parezcan superficialmente profanas, también representan un vicio o una moraleja. Además, junto a estas imágenes aparecen monstruos y animales fantásticos; algunos son descendientes de antiguas civilizaciones, y la mayoría de ellos evocan el mal. Una interpretación posible de la presencia de este tipo de imágenes que poseían una función apotropaica, es decir, funcionaban como un mecanismo de defensa mágica o sobrenatural para protegerse del mal.

Asimismo, resulta sorprendente la yuxtaposición de imágenes profanas, algunas de ellas obscenas, y de imágenes religiosas del Nuevo y del Antiguo Testamento. En una sociedad tan jerárquica como la medieval estas representaciones de la cultura religiosa, junto con la cultura popular, parecen haberse penetrado mutuamente como la trama y la urdimbre de un vocabulario imaginativo común (Tracy, 2009). Todas estas imágenes constituyen una fuente principal para el estudio de la vida y del pensamiento en la Edad Media.

A comienzos del siglo XVI, el Renacimiento italiano se abrió paso lentamente a través de Francia, dejando una magnífica mezcla de arte gótico y renacentista en los puestos de las sillerías del castillo de Gaillon, comisionado por el influyente cardenal Georges d'Amboise. Las escenas que aparecen en las *misericordias* de aquel lugar resultan más complejas que las de las *misericordias* góticas, similares a las de pinturas pero talladas en madera. Realizadas en bajorrelieve presentan mayor cantidad de personajes y detalles más intrincados. Las representaciones realistas de personas y de animales en el mundo gótico, ataviados con trajes contemporáneos y a menudo

involucrados en el trabajo de la ciudad y del campo, dieron paso a seres semihumanos rodeados de brotes de hojas. Con frecuencia incluyen personajes usando cascos y armaduras de la antigua Grecia y Roma. Los elementos decorativos predominan sobre los temas de la vida cotidiana. Los diseños clásicos incluyen animales fantásticos y comidas lujosas. Las composiciones enfatizan la simetría, transformando las naturalezas muertas en acciones animadas e incluso tortuosas. Las esculturas y los bajorrelieves de las misericordias introdujeron la perspectiva, la configuración arquitectónica y las técnicas de marquetería. A mediados del siglo XVI, los puestos del coro gótico ya no estaban de moda en Francia y fueron reemplazados gradualmente por técnicas y temas renacentistas. Estos cambios ocurrieron poco antes de la Contrarreforma, que prohibió el arte supersticioso y profano en la iglesia.

Iconografía de las dos misericordias originales

No abundan estudios sobre la iconografía de las doce misericordias del Castillo de Gaillon. Sin embargo, la especialista Elaine Block (1993, 1995, 1999), además de incluirlas en la base de datos antes mencionada, les dedicó algunos artículos, en los que ensaya diferentes interpretaciones posibles. Las misericordias de Gaillon fueron talladas intrincadamente, con cientos de figuras y de detalles arquitectónicos. Si bien datan de finales del gótico, siguen principalmente las tradiciones de aquel periodo estético e ilustran la vida cotidiana, más que escenas clásicas o figuras de criaturas fantásticas típicas del renacimiento. Sin embargo, varias de ellas están inspiradas en grabados lombardos.

Si bien las doce sillas con sus correspondientes misericordias no conservaron su disposición original y sufrieron algunas mutilaciones, en general todas han sido restauradas. No resulta sencillo descubrir el programa subyacente que las ensamblaría. En algunas es evidente que se trata de alegorías de vicios y de virtudes. Es posible que las misericordias ilustren danzas, pantomimas y dramas que se llevaban a cabo en los magníficos jardines del castillo, como entretenimiento del cardenal y de sus invitados —que podrían haber sido el rey Luis XII y la reina Ana de Bretaña—.

Según la descripción e interpretación que realiza Block (1993) de aquellas misericordias de las cuales nuestros calcos son copias, las piezas pueden comprenderse del siguiente modo. El calco */San Jorge y el Dragón/*, consignado en su guía-catálogo como la pieza N.º 2 *Woman and Knight*, es caracterizada de esta manera:

Una mujer, fiel perro a sus pies, sostiene un escudo y está de pie, vestida con un vestido largo, en un bosque. Un caballero a caballo se acerca. A la izquierda, detrás de un gran roble, un hombre balancea un hacha para matar el cerdo a sus pies, lo que significa el mes de diciembre. El caballero, con la cabeza perdida, monta un caballo al galope. Detrás de él hay un castillo. Esta es probablemente una ilustración de un romance, tal vez el de *Châtelaine de Vergi* (Block, 1993, p. 27).²

A su vez, el calco */Grutesto con Putti/* —pieza N.º 4 *Puttis Dance a Roundel* en la guía-catálogo—, es descrito como «Puttis alados desnudos sostienen las manos en círculo, mueven los pies y sostienen guirnaldas» (Block, 1993, p. 27).³ Posteriormente, en otro artículo, la investigadora vuelve a detallar la pieza N.º 2, consignándola esta vez como *The Knight and the Faithful Lady*:

Una mujer parada bajo un árbol, su fiel perro a sus pies, mientras ella sostiene su delantal. ¿Acaso está recogiendo frutos o nueces en el bosque, o es que está escondiendo algo? Un caballero en elegante traje, su cabeza hoy perdida, galopa hacia ella en su caballo cubierto. Si el caballero llevara una corona en su cabeza podría tratarse del rey Luis XII. Nunca lo sabremos. Vislumbramos un castillo y una ciudad amurallada a la derecha. A nuestra izquierda, detrás de un árbol, un hombre sacrifica un cerdo.

La escena podría representar a Santa Isabel, quien le daba a los pobres en contra de los deseos de su marido. En una ocasión, cuando su marido la sorprendió en su tarea caritativa, las dádivas escondidas en su delantal milagrosamente se convirtieron en rosas. Tenemos aquí al marido acercándose, la fiel esposa escondiendo algo en su delantal y un campesino preparando la cena para dar la bienvenida a su señor de regreso.

Otro relato podría integrar todos estos detalles. La escena podría indicar la temporada otoñal con el caballero regresando de la caza, la mujer recogiendo nueces y el campesino matando al cerdo, actividades que se realizan de otoño a invierno. La escena es tal que fácilmente podría

² «Woman and Knight A woman, faithful dog at her feet, holds a shield and stands, dressed in a long gown, in a forest. A knight on horseback approaches. At the left, behind a large oak tree, a man swings an axe to kill the pig at his feet, signifying the month of December. The knight, headmissing, rides a galloping horse. Behind him is a castle. This is probably a romance illustration, perhaps of the *Châtelaine de Vergi*» (Block, 1993, p. 27). Traducción de los autores del artículo.

³ «Puttis Dance a Roundel. Nude winged puttis hold hands in a circle, move their feet and hold garlands» (Block, 1993, p. 27). Traducción de los autores del artículo.

haber sido una pantomima o una obra de teatro que se llevara a cabo en los parques del castillo (Block, 1995, p. 16).⁴

Asimismo, con respecto a la pieza N.º 4, consignada esta vez como *Round of Putti*, refiere a «cuatro desnudos regordetes sostienen guirnaldas mientras danzan en círculo. Elementos narrativos o detalles arquitectónicos están totalmente ausentes. Muchas aguafuertes realizadas por artistas del norte de Italia son similares a la ronda de *putti*» (Block, 1995, p. 18).⁵ Finalmente, en un tercer el artículo, Block hace mención a la Pieza N.º 2 como *The Knight and the Lady*:

La escena del Caballero y la Dama posiblemente ilustre un tema romance. Vemos a una mujer sosteniendo algo en su delantal, fiel perro a sus pies y un caballero con armadura cabalgando hacia ella. En el bosque detrás de la mujer, un caballo espera y un hombre se prepara para matar a un cerdo. Hay muchas interpretaciones posibles de esta imagen. El hombre y la dama, por ejemplo, podrían ser Santa Isabel escondiendo regalos para los pobres en su delantal cuando se acerca su desaprobador marido. Podría ser una variante de *Chatelaine de Vergi*. O las figuras podrían ser la reina Ana esperando el regreso de su esposo, el rey Luis XII, mientras un sirviente mata a un cerdo para la fiesta de bienvenida. El *chevalier* usa una armadura similar a la que porta el rey Louis en una estatua, originalmente destinada a los jardines de Gaillon, y ahora en el Louvre. Si bien no estamos seguros del tema de esta misericordia, los personajes son realistas y realizan tareas comunes: montar a caballo, recoger nueces u otros objetos en un delantal y matar a un cerdo. El entorno es un

⁴ «A woman stands under a tree, her faithful dog at her feet as she holds up her apron. Is she gathering fruit or nuts in the forest or is she hiding something? A knight in elegant costume, his head now missing, gallops toward her on his caparisoned horse. If he had a crown on his head he might be King Louis XII. We will never know. We glimpse a chateau and a walled city at the right. To our left, behind a tree, a man slaughters a pig. The scene may represent Saint-Elisabeth, who gave to the poor against the wishes of her husband. Once, as her husband surprised her at her charitable work, the offerings hidden in her apron miraculously changed to roses. We have here the approaching husband, the faithful wife hiding something in her apron and a farm worker preparing a dinner to welcome the returning lord. Another story might integrate all these details. The scene may indicate the fall season with a knight returning from the hunt, the woman gathering nuts and the farmer killing his pig, activities of autumn to winter. The scene is one that could easily have been a pantomime or drama enacted in the parks of the chateau» (Block, 1995, p. 16). Traducción de los autores del artículo.

⁵ »Four chubby nudes hold garlands as they dance in a circle. Story elements and architectural details are totally absent. Several etchings by northern Italian artists are similar to the rounds of *putti*» (Block, 1995, p. 18). Traducción de los autores del artículo.

bosque arbolado con un castillo y paredes almenadas en el fondo, como vemos en los manuscritos iluminados de la época (Block, 1999, p. 25).⁶

Reflexiones finales

Los calcos de las misericordias son poseedores de un importante valor patrimonial para la Facultad de Bellas Artes ya que forman parte de su historia como institución. El recorrido del que se ha dado cuenta en el presente trabajo produjo una serie de aportes que ampliaron el conocimiento sobre las dos piezas seleccionadas y, en consecuencia, evidenciaron la relevancia de las mismas.

En primer término, la presencia de los sellos en los calcos estudiados posibilitó ubicar el taller de procedencia. Estos datos de origen junto a la fecha de su confección, facilitó dar con antiguos catálogos y así identificar las obras originales de las que fueron tomados los moldes de los calcos. El resultado de ello ha sido corroborar que se trata de sillares tallados en madera y no de otro tipo de piezas, posibilitando que se puedan consignar de manera correcta.

En segundo término, la presente investigación permitió encontrar y relacionar información dispersa en distintos documentos. A partir del estudio de estas diversas fuentes de información, se ha podido realizar una contextualización histórico artística de las piezas seleccionadas, conocer las temáticas usuales de las misericordias, así como la importancia histórica del estilo de estas tallas e incluso la historia de su encargo.

En tercer término, y a partir de lo antes mencionado, se realizó un primer acercamiento al conocimiento de las obras y a la comprensión de su significado visual. Esta tarea no ha sido exhaustiva, de modo que el trabajo realizado deja abierta aún la posibilidad de profundizar en la investigación iconográfica de las piezas.

6 «The scene of the Knight and the Lady (N-02) possibly illustrates a romance theme. We see a woman holding something in her apron, faithful dog at her feet and an armoured knight riding towards her. In the forest behind the woman a horse awaits and a man prepares to kill a pig (I11. 3). There are many possible interpretations of this image. The man and the lady, for example, might be Saint Elisabeth hiding gifts for the poor in her apron as her disapproving husband approaches. It might be a variant of the Chatelaine de Vergi. Or the figures might be Queen Anne awaiting the return of her husband, King Louis XII while a servant kills a pig for the homecoming feast. The chevalier wears armour similar to that worn by King Louis on a statue, originally destined for the gardens at Gaillon, and now in the Louvre. While we are not sure of the theme of this misericord, the characters are realistic and perform ordinary tasks: ride horseback, gather nuts - or some other objects - in an apron and kill a pig. The setting is a wooded grove with castle and crenelated walls in the background, such as we see in illuminated manuscripts of the period» (Block, 1999, p. 25). Traducción de los autores del artículo.

Por último, lo investigado redonda no solo en un aporte de datos desconocidos hasta el momento, sino, sobre todo, en un mayor reconocimiento del valor excepcional que los calcos poseen como fuente de información. No solo permiten conocer la historia de una institución, del taller de origen o de aspectos de las piezas en sí mismas, también son un instrumento útil incluso para el estudio de las tallas originales. A modo ilustrativo de esta doble funcionalidad, es posible citar nuevamente a Elaine Block (1995), quien en su tarea de descripción de las tallas originales de las misericordias lamenta la pérdida de la cabeza del jinete de la sillería original de *El Caballero y la Dama*. Como consecuencia, no ha podido dilucidar si el mencionado personaje lleva o no una corona, dato que le ha impedido avanzar en la confirmación de algunos de sus interrogantes. Los calcos se convierten así en piezas de altísimo valor como documentos que permiten también el estudio de los originales.

Referencias

- Andruchow, M.; Bruno, M.; Disalvo, L. (2015). Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación». *Boletín de Arte*, (15), 68-76. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/13>
- Andruchow, M.; Disalvo, L. (2015). *Los sellos de los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Indicios para una pesquisa*. Ponencia presentada en las VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57289>
- Block, E. C. (1993). *Misericords in Paris and the Oise region. A catalogue-guide*. Hull, Inglaterra: University of Hull.
- Block, E. C. (1995). The Choir Stalls of the Chateau of Gaillon. *The Profane Arts of the Middle Ages*, 4(1), 9-28.
- Block, E. C. (1999). *Reinardus: Yearbook of the International*. Zürich, Suiza: Reynard Society.
- Block, E. C. (2003) *Corpus of medieval misericords: France*. Vol. 1, Turnhout, Belgium: Brepols Publishers.
- Block, E. C. (2004) *Corpus of medieval misericords : Iberia*, Vol. 2, Turnhout, Belgium: Brepols Publishers.
- Block, E. C. (2010) *Corpus of medieval misericords : Belgium and the Netherlands*. Vol. 3, Turnhout, Belgium : Brepols Publishers.
- Echeverría Goñi, P. L. (2012). Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra. *Príncipe de Viana*, 73(256), 515-548. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/>

descarga/articulo/4130287.pdf

Guérinet, A. (Ed.). (s/f). *Le musée de sculpture comparée du Palais du Trocadero: du XIe au XVe siècle: Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI: jusqu'à nos jours*. Paris, Francia: Librairie d'Architecture et d'Art Décoratif. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20090012097>

Harrison, H. (2009). Technical Aspects of the Misericord. En *Proceedings of the VI Biennial Colloquium Misericordia International (XIX-XLII)*. Turnhout, Bélgica: Brepols Publishers.

Marcou, P. F. J. (1897). *Album du Musée de sculpture comparée (Palais du Trocadéro): Quatrième série: XVIème siècle*. Tomo 4. Paris, Francia: C. Massin. Recuperado de <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/10205-album-du-musee-de-sculpture-comparee-tome-4?offset=1>

Ministère de la Culture-Musée National de la Renaissance (2007). *L'Art des freresd' Amboise- les chapelles de l'hotel de Cluny et du chateau de Gaillon*. Paris, Francia: Ministère de la Culture.

Musée de Sculpture Comparée (1932). *Catalogue des Moulages en vente au Musée de Sculpture Comparée*. Paris, Francia: Musée de Sculpture Comparée. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726001.r=Catalogue%20des%20Moulages%20Mus%C3%A9e%20de%20Sculpture%20Compar%C3%A9e.%20193>

Musées Nationaux (1929). *Inventaire des Moulages de Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes et Catalogue de Vente des Épreuves*. Paris, Francia: Palais du Louvre.

Phillips, S.; Fergusson, S. J. (2008). *Animal visual culture in the middle ages*. Durham, Inglaterra: Durham University.

Tracy, C. (2009). Misericords as Interpretative Tool in the Study of Choir Stalls. En *Proceedings of the VI Biennial Colloquium Misericordia International*, 3-20.

Universidad de Princeton (s/f). *Elaine C. Block Database of Misericords*. Recuperado de <https://ica.princeton.edu/misericordia/index.php>

Experiencias en exposiciones contemporáneas de arte. Un estudio en museos de La Plata y de Buenos Aires

Lucía Palomeque, Marcela Andruchow

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 106-119, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EXPERIENCIAS EN EXPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS DE ARTE

Un estudio en museos de La Plata
y de Buenos Aires

CONTEMPORARY EXPERIENCES IN ART EXHIBITIONS

A Study in Museums in La Plata and Buenos Aires

LUCÍA PALOMEQUE

palomeque.lu@gmail.com

MARCELA ANDRUCHOW

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

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

Recibido 7/4/2018 | Aceptado 23/7/2018

Resumen

Este trabajo presenta los resultados parciales de una investigación sobre exposiciones de arte en museos y en centros de arte ubicados en la ciudad de La Plata y Buenos Aires. A partir de la evaluación de dichas exposiciones y de los modos de recepción de los visitantes, se analizan las estrategias expositivas que despliegan los espacios y su relación con las experiencias que logran generar en los públicos. Las muestras que proponen el diálogo y el intercambio con sus espectadores, y que atienden a sus estilos cognitivos, propician la apropiación de un conocimiento significativo. Cuando los museos encaran los diseños de sus muestras pensando en sus audiencias y con estrategias francamente emocionales consiguen causar experiencias memorables en los visitantes.

Palabras clave

Exposiciones de arte; experiencias; visitantes; estrategias expositivas

Abstract

This paper presents the partial results of a research into art exhibitions in museums and art centers in the city of La Plata and Buenos Aires. Taking into account methodologies within the evaluation exhibition and the reception of visitors, strategies exhibition spaces and their relationship with the experiences that generate public are analysed. Exhibitions that proposed dialogue and exchange with their viewers and cater to their cognitive styles encourage the appropriation of a significant knowledge. When museums deal with the designs of their exhibits thinking about their audiences and frankly emotional strategies memorable experiences are caused in visitors.

Keywords

Art exhibitions; experiences; visitors; exhibition strategies

Este artículo presenta los resultados parciales de una investigación enfocada en la observación y el análisis de las estrategias expositivas de museos y de centros de arte contemporáneo ubicados en las ciudades de La Plata y de Buenos Aires. Se parte de la idea de que los museos y los centros de exposiciones, como instituciones públicas, tienen una función social orientada hacia sus audiencias. Con ese fin, las estrategias exhibitivas que despliegan se deben vincular con los modos de recepción de los visitantes, entre otras cuestiones, para lograr en y con sus públicos una experiencia memorable y un aprendizaje significativo —que implica casi siempre el diálogo—. Se trata, entonces, de indagar en cómo las estrategias expositivas pueden variar y ajustarse en función de los modos de recepción de los visitantes, aplicando conceptos y métodos que se vienen desarrollando hace ya varias décadas en museos de otras partes del mundo y tíbiamente en nuestro país. Pensar a los visitantes como agentes activos ha dado resultados muy gratificantes para los museos. Los estudios de público revelan que muchas veces los visitantes describen al espacio museal como «frío, ilegible y demasiado complejo, el diálogo termina; ir al museo no supera la experiencia de caminar en un centro comercial algún fin de semana —hecho que para algunas personas sería más significativo—» (Rubiales García Jurado, 2014, p. 61). Al respecto, los equipos productores de exposiciones tienen mucha responsabilidad: «Si el público o alguno de los segmentos que lo componen se sienten alienados, indignos o fuera de lugar, es porque queremos que así sea» (Heumann Gurian, 2004, p. 13). Frente a esto, si consideramos que los públicos son la razón de ser de los museos, los equipos de producción podrían reorientar sus prioridades hacia la experiencia de las audiencias dentro de la muestra y no hacia los objetos que desean exponer. Crear espacios que propicien el diálogo intergeneracional y con los pares, y la construcción de sentidos y la interpretación por parte de los públicos son acciones pertinentes que emergen dentro de las estrategias producidas por los museos. Como sostiene Ricardo Rubiales García Jurado (2014), cuando el encuentro entre los visitantes y la exhibición «se califica como significativo implica, necesariamente, elementos afectivos e intelectuales; motiva la exploración y la proyección de relaciones con eventos, con información o con expresiones vistas anteriormente, es un proceso de búsqueda y de construcción de sentido» (p. 62). De este modo, cuando el museo ofrece a los visitantes la posibilidad de contraponer su realidad con la realidad expuesta, las audiencias se sienten más involucradas y atraídas. Los objetos presentes en las muestras pueden ser resignificados por todos, muchas veces y de diversas maneras, según las estrategias cognitivas peculiares de cada visitante y su propia red de ideas, de creencias y de afectos.

Para la autora y consultora independiente de museos Elaine Heumann Gurian (2004), «una exposición es un artefacto cultural que expresa las visiones, los prejuicios y las inquietudes del productor. También permite la contemplación de su contenido» (p. 14). Pero la importancia de los públicos no puede soslayarse ya que son participantes silenciosos que influyen en la creación de la muestra. Por esta razón, cobra sentido explorar las imágenes que los especialistas en museos tienen de sus públicos (Heumann Gurian, 2004). Heumann Gurian sostiene que si dichos profesionales son capaces de examinarse a ellos mismos, podrán lograr una comprensión que les permitirá aproximarse de maneras nuevas y fructíferas a sus muestras y a sus públicos.

A pesar de su relevancia, este tema es arduo de desarrollar porque, según Heumann Gurian (2004), es posible que los gestores de la muestra se sientan incómodos ante estilos de exhibir que faciliten el aprendizaje apelando a los sentidos y a las emociones. Por un lado, estas cualidades no se adecuan a la imagen de intelectuales que desean; por otro, no quieren mostrarse amigables con el público, porque creen que eso le quitara importancia a su trabajo. Las preferencias de los productores de exhibiciones evidencian que solo usan determinados estilos que demuestran sus propios y certeros modos de aprendizaje, evitando aquellos francamente emocionales, que podrían generar experiencias memorables para los públicos (Heumann Gurian, 2004). Enfatizamos, entonces, la importancia de generar experiencias memorables ya que funcionan como canal de conexión entre la exposición y el público, teniendo como resultado una experiencia significativa.

Este trabajo explora las estrategias exhibitivas de los museos a partir de dos metodologías complementarias que se enmarcan en la evaluación del contenido expositivo y en la recepción de los visitantes. Se entiende que estas aproximaciones no agotan los posibles análisis, pero permiten acercarnos a conclusiones que refuerzan las apreciaciones realizadas respecto de los aprendizajes y las experiencias de los visitantes a museos.

Análisis¹ de las exposiciones

De los seis casos estudiados en la investigación se presentan dos que resultan significativos. Estos son las exhibiciones temporarias: *Paisaje Adyacente* —en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA)— y *Cómo atrapar el universo en una telaraña* —en el Museo

¹ La metodología de análisis de las exposiciones ha seguido las técnicas de observación y registro a partir de la ficha de crítica de contenido de Alicia Sarno y otros (2005).

de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)—, ambas de grupos de autores, que tuvieron lugar entre marzo y agosto de 2017.

Paisaje Adyacente fue una muestra colectiva de obras de abstracción geométrica pertenecientes a cinco artistas contemporáneos. La misma se llevó a cabo entre junio y julio de 2017 en el MACLA. Si tenemos en cuenta la vista desde el exterior del Pasaje Dardo Rocha, edificio que alberga el MACLA, no se observa ningún *banner* de comunicación de la muestra. Recién en el *hall* de entrada se puede ver a la izquierda la sala de exposiciones: su título está colocado sobre una de las jambas de la puerta, mientras que sobre la otra se ubican los nombres de los artistas participantes. El título elegido es de carácter creativo, lo que despierta curiosidad.

Una vez dentro de ese espacio, se observa el texto de sala a un lado de la puerta. Este texto es grande, tipografía legible, extensión medida, a la altura apropiada para la vista, sin embargo, resulta difícil de comprender debido al uso de vocabulario específico. La muestra presenta diecinueve obras de cinco artistas distintos, de las cuales dos son tridimensionales —esculturas— y las restantes diecisiete de formato bidimensional sobre diferentes soportes como madera y lienzo. Se destaca el montaje, ya que por momentos las obras se presentan en grupos, por momentos solas, y también en comunión con la arquitectura de la sala. Si bien el objetivo de la muestra no está explicitado, se lo puede deducir teniendo en cuenta el texto de sala y el título de la exposición. La misión es destacar la idea central de la abstracción geométrica, porque se buscó que el diseño museográfico funcione como un todo, haciendo que las paredes, el piso y las obras se conecten entre sí a partir del juego de líneas y de adyacencias [Figura 1].



Figura 1. Exposición *Paisaje Adyacente* (2017). Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. Foto: Lucía Palomeque

El objetivo de la exposición es reunir obras del mismo estilo y de artistas contemporáneos latinoamericanos para mostrar el modo pictórico de la abstracción geométrica. Está dirigida a un tipo de público, en particular, a personas que hablen español y que tengan estudios en arte, ya que se necesita de conocimiento previo al no explicarse ni brindarse información sobre las características del movimiento abstracto geométrico. No se desarrolla el recurso de puntos focales y ninguna obra resalta del resto. Todas reciben luz dirigida y el conjunto a modo de *paisaje* fue el hilo conductor [Figura 2].

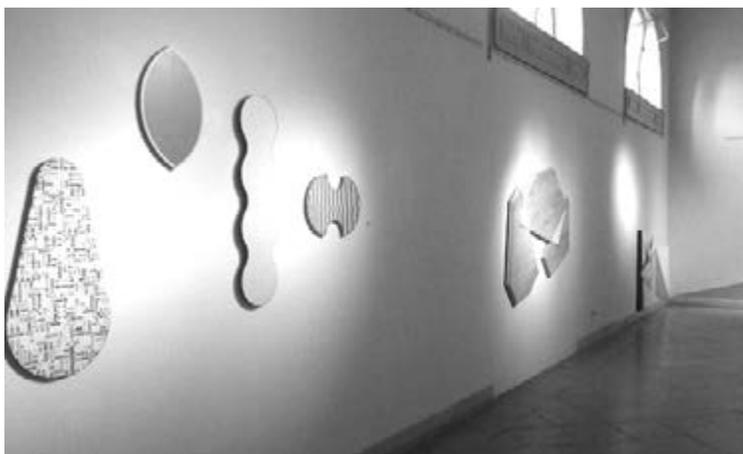


Figura 2. Exposición *Paisaje Adyacente* (2017). Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. Foto: Lucía Palomeque

La exposición desarrolla una sola sección, no hay textos que hablen sobre la técnica empleada por cada artista, ni sobre los soportes o materiales. Las producciones bidimensionales están principalmente dispuestas sobre la pared. Una de las obras del artista Pablo Morgante es un tríptico, que en parte se dispone sobre el suelo, al igual que las dos esculturas, una de las cuales se sostiene sobre una delgada base. Las nomencladoras son en pequeño formato y solo explicitan el título de la obra y el artista. El recorrido es libre dentro de la sala.

Cómo atrapar el universo en una telaraña, del artista Tomás Saraceno, se presentó en el MAMBA. Esta exposición invita al espectador a pensar desde lo micro a lo macro, involucrándolo sensorialmente. Ya en la recepción del museo nos encontramos con el nombre del artista —en primera plana sobre una fotografía de una de sus instalaciones— y con el epígrafe con el título. En el *hall* de entrada, en vinilo y sobre la pared, se anuncia el título de cada una de las exposiciones en curso dentro del

museo, entre las cuales la de Saraceno ocupa dos salas, el subsuelo y el segundo piso, siendo el subsuelo el punto inicial. Dentro del catálogo de la muestra se encuentra un texto de dos páginas, donde se comenta la investigación y el estudio del artista, se explica la idea principal del proyecto y, además, se narra un detrás de escena —el artista, acompañado por científicos, selecciona los arácnidos adecuados para el proyecto—. El catálogo también consta de fotografías, texto en español e inglés, y, por último, la biografía del artista. En cuanto al título, *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, se lo puede calificar como creativo, desconcertante y hasta lúdico.

La misión de la muestra pretende compartir la investigación estética y científica del artista argentino Tomás Saraceno, e intentar que el visitante pueda comprender y vivenciar dicho estudio a través de sus sentidos. Como desprendimiento de este objetivo, la exposición se propone incentivar al espectador a pensarse a sí mismo como parte de un todo, como una pieza más dentro del universo, al involucrar sus sentidos. Además, se plantea reflexionar sobre las relaciones entre los diferentes elementos que componen el cosmos, yendo de desde lo microscópico a lo macroscópico.

Si comenzamos el recorrido por las salas del subsuelo, la primera tiene como unidad temática introducir al visitante en la idea central de la investigación del artista, encontrándose el texto curatorial —con traducción al inglés sobre el lado derecho— en gran tamaño sobre la pared. Este presenta al artista y comenta la instalación que el visitante verá en la sala introductoria. Aquí, en la introducción, se proyecta un documental sin sonido pero con subtítulos en español. Tomás Saraceno junto con dos aracnólogos y un camarógrafo buscan, primero en Corrientes y luego en Santiago del Estero, colonias de arañas para comenzar el proyecto en el MAMBA. Simultáneamente, se da información sobre las distintas especies de arañas y sobre la confección de sus telas, y se muestra al público el trabajo en equipo de montaje de la muestra dentro del museo [Figura 3].

Delante de la proyección se colocan sillones y almohadones en el piso, además de una pequeña mesa donde se encuentran más catálogos de la exposición. Detrás de estos sillones hay cuatro vitrinas que contienen documentación, imágenes del universo, fotografías de instalaciones anteriores hechas por el artista y bocetos de telas de araña. Una vez que el visitante es informado, está listo para pasar al siguiente espacio. En ésta se encuentra la instalación *The Cosmic Dust Spider Web Orchestra* en la que se espera que el espectador se involucre, ya que el texto expuesto allí y el catálogo informan que esta instalación no sería lo mismo sin su presencia. El sonido que produce la araña al tejer se escucha a gran volumen dentro de una sala completamente a

oscuras, donde solo se puede ver una luz dirigida a la telaraña. Detrás de esta, se proyectan sobre una pared partículas de polvo cósmico, que se mueven como consecuencia del desplazamiento de los visitantes al entrar [Figura 4].



Figura 3. Exposición *Cómo atrapar el mundo en una telaraña* (2017), Tomás Saraceno. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)



Figura 4. Exposición *Cómo atrapar el mundo en una telaraña* (2017), Tomás Saraceno. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)

Se puede decir que esta segunda sección está marcada por lo vivencial, el público vivencia a través de sus sentidos lo que leyó en la sala previa. Luego, al observar la señalética en la pared, se le informa de la existencia de una *sala secreta* en el segundo piso con el nombre del artista. Una vez allí el personal le comunica a cada visitante las reglas de la sala. La misma solo se puede recorrer perimetralmente, para mantener distancia con la instalación que ocupa el centro.

Esta tercera sección presenta la concreción del proyecto, donde las telas de arañas son las protagonistas y el espectador solo observa la interconexión entre ellas. Una vez dentro de la sala, el visitante se encuentra con lo que ha visto en el documental: el trabajo de ocho colonias de arañas dentro de una sala rectangular con piso negro y paredes negras. Cada telaraña fue tejida siguiendo tensores que van del techo al piso y mediante una luz especialmente dirigida a cada una se observan varios núcleos de distintas formas de telas de araña.

La muestra está compuesta por objetos, instalaciones y un documental presentados como vehículos para comunicar la idea central y como resultado plástico de una investigación científica que genera lazos con el arte. El recorrido en cada sala es libre. Si bien existe una señalética informando al público en qué pisos están las dos salas, no se le indica por cuál comenzar o qué recorrido hacer. Solo hay direccionalidad entre la sala introductoria y la sala dos. Y en la sala del segundo piso, donde el recorrido es perimetral. Se destacan las apoyaturas textuales con el plano de planta y la ubicación del visitante en el edificio.

Estas dos exhibiciones intentan transmitir una idea, pero se diferencian en la dinámica de las pautas expográficas que despliegan. Por un lado, *Como atrapar el universo en una telaraña* es un proyecto en el que el artista y el museo se involucran en generar una experiencia cognitiva y a la vez muy sensorial. La información es adecuada para comprender el núcleo de la muestra y el montaje es atrapante por la generación de ambientes donde se apela a la recepción del espectador a través de sus distintos sentidos. Se aprecia que en el diseño de la exposición se incluyó a un visitante genérico que se sintiera invitado, intrigado e involucrado emocionalmente. Por otra parte, *Paisaje Adyacente* responde a una expografía más rígida, en la que los aspectos cognitivos y visuales dominan y el acceso simbólico es reducido. La información es escasa y la dinámica del montaje no motiva afectivamente al público.

Las dos muestras, en función de sus diferencias, producirán entonces distintas experiencias en los visitantes. En ese sentido es importante mencionar a Leslie Bedford (2010), quien hace foco en la imaginación de los visitantes: «La imaginación en realidad es la energía que genera el aprendizaje [...] esta habilidad para pensar sobre lo posible es altamente generadora e involucra la mente activamente en la

exploración de nuevos terrenos y en la creación de significados» (p. 3). La educación imaginativa está dividida en dos aspectos, el somático y el narrativo. En cuanto al primero, el cuerpo del visitante tiene que estar implicado en la exposición ya que el entendimiento utiliza los sentidos. El mejor camino para lograrlo sería brindarle al espectador elementos que pueda oler o manipular para lograr una conexión a partir del impacto y el asombro. Lo somático tiene que estar acompañado por una narrativa. En relación con este segundo aspecto, Bedford (2010) sostiene que apelar a desarrollar una narrativa en forma de cuento asegura que sus contenidos queden por más tiempo en la mente de los visitantes, porque los cuentos, que suelen remitir a los de la infancia tienen valor emotivo, e implicar a las emociones y a los sentidos en una exhibición colabora en lograr una experiencia memorable. En nuestros casos la muestra que más explora el despliegue de la imaginación como soporte cognitivo es la del MAMBA, que además apela a lo somático y a lo sensitivo.

Mirada de los visitantes

En cuanto a la recepción por parte de los visitantes, el análisis se basó en los resultados de una breve entrevista acerca de cómo los espectadores perciben, piensan y sienten las exposiciones mencionadas. Para ello, se registraron las respuestas del público de cada muestra a ocho preguntas. La consulta fue efectuada a ocho visitantes, una vez finalizado el recorrido por la exposición. Las preguntas realizadas fueron: 1) ¿qué lo motivó a usted a acudir a esta muestra?; 2) ¿cómo se enteró? A través de qué medios: boca en boca, web, medios masivos de comunicación, folletería, correo electrónico, redes sociales, otro; 3) ¿qué expectativa le generó la muestra para decidirse a visitarla?; 4) ¿tiene alguna relación personal, familiar, amistosa con el artista o expositores?; 5) ¿Conocía previamente la obra de los expositores/artistas?; 6) lo ha movilizado (emotivamente/ intelectualmente) en algún aspecto la exposición?; 7) ¿la muestra satisfizo sus expectativas?; 8) ¿desea aportar algún comentario final?

Con este relevamiento de la recepción se intentó alcanzar una conclusión parcial acerca de las expectativas y de la calidad de experiencia que la visita a cada exposición supuso para los visitantes.

Para los espectadores de *Paisaje Adyacente* las motivaciones para acudir a la muestra fueron, en igual medida, el interés por el arte como la casualidad de encontrarse dentro del Centro Cultural donde se ubica el MACLA. Los dos principales medios por los que se enteraron de la muestra fueron las redes sociales y la cartelería informativa dentro del

Centro Cultural. En cuanto a las expectativas, el 60% de los visitantes tenía la intención de ver arte en general, mientras el 40% quería ver específicamente las obras expuestas.

Con respecto a este último porcentaje, *Paisaje Adyacente* expone obras de artistas locales de la ciudad de La Plata, motivo por el cual era posible que alguno de los visitantes conociera o tuviera relación con los artistas expositores. Sin embargo, solo el 20% tenía relación con alguno de ellos, en tanto el 80% no los conocía.

En cuanto a su experiencia en la muestra, ninguno de los encuestados —el 100%— se sintió movilizado emotiva o intelectualmente. Si bien la expectativa de ver arte se vio satisfecha en el 60% de los casos, los visitantes manifestaron una apreciación general negativa hacia la muestra —el 40% de los casos contra el 20% de mirada positiva—. Es decir que, aunque la exposición satisfizo el interés de ver arte de los encuestados, la mayoría la apreció negativamente.

Por su parte, los visitantes encuestados en *Como atrapar el universo en una telaraña* responden haberse enterado principalmente de la exposición por la página web del museo y otros por recomendación de conocidos o de familiares. Su motivación para acudir a la muestra fue la de conocer al artista y su obra, aunque otros también la visitaron porque venían a recorrer el museo y se encontraron con las obras de Tomás Saraceno dentro. Una vez en el MAMBA la expectativa de los visitantes ante la muestra fue el 75% conocer las obras, ninguno tenía relación con el artista y solo el 25% de los encuestados conocía su trabajo previamente. La exhibición logró movilizar emocional o intelectualmente al 75% de los visitantes encuestados, algunos manifestaron miedo, otros expresaron haber sentido involucrados tanto su cuerpo como sus sentidos. La expectativa de los visitantes quedó satisfecha en el 87,5% de los casos, logrando una mirada positiva ante la muestra del 62,5%.

A partir de las respuestas de los encuestados en cuanto a las expectativas que tienen antes de recorrer las muestras, los intereses presentes en los dos museos fueron conocer las obras en particular y ver arte en general. Para que haya expectativa tiene que haber algo por detrás que la genere, por lo cual se puede apreciar que los museos logran motivar a los visitantes en mayor o en menor medida, transmitiendo el tipo de arte que exhiben en sus muestras, lo que es relevante para la identidad de toda institución.

Otra de las preguntas de la encuesta fue si tenían algún tipo de relación o vínculo con los expositores. Como la mayoría de los artistas se encuentran vivos y algunos de ellos viven en La Plata o en Buenos Aires era posible esperar que las respuestas fueran positivas. Sin embargo, en ambos casos el conocimiento previo de los artistas o de sus obras

fue muy bajo. Esto podría dirigir más expectativa hacia el diseño expográfico, en función de lograr que la muestra resulte atractiva para el público sin antecedentes sobre los expositores o sus obras.

Finalmente, es importante destacar la amplia diferencia entre el MAMBA y el MACLA respecto de la experiencia (movilizadora o no) que tuvieron los encuestados. En el caso del MAMBA se sintieron motivados, intrigados e incluidos, incluso a través de sus sentidos y su cuerpo. Pero en el caso del MACLA, las respuestas expresaron indiferencia.

Según postula Tam Muro (2016) en su «Breve manifiesto para una exposición inclusiva», para que en una exposición el público se sienta parte, es esperable que se desplieguen estrategias que lo propicie, tales como «dar la oportunidad al visitante de que haga conexiones entre la experiencia que vive en el museo y las de su propia vida», ya que «el desafío consiste en encontrar el punto de conexión entre la experiencia que el museo está tratando de concebir y las experiencias que los visitantes pueden compartir» (s/p). En este sentido, el punto de conexión que encontró el equipo del MAMBA fue el de ambientar una de las dos salas completamente a oscuras con sonido a gran volumen y solo iluminando la obra del artista. Esta experiencia implicó los sentidos de los visitantes encuestados, sus cuerpos estaban involucrados en la exposición, tenían que caminar con cuidado y seguir indicaciones. Además, esta situación logró despertar la inquietud de los visitantes porque algunos manifestaron reflexionar acerca del universo y de las conexiones que surgen dentro de él.

En relación con la apreciación general del público encuestado en las dos exposiciones, lo que se observa es que si bien ambas muestras cubrieron sus intereses por ver arte, la mirada general sobre la exposición desarrollada en el MACLA se decanta por una apreciación negativa. Ante esta aparente contradicción los visitantes encuestados expresaron querer que se presente *un poco más*. Esta frase sin especificidad podría tener muchas motivaciones diferentes, entre ellas, se pueden ofrecer algunas respuestas posibles: las dificultades de acceso simbólico al texto introductorio, la ausencia de material informativo sobre las obras que complementa la cédula con título y autor. En efecto, algunos visitantes expresaron su deseo de encontrarse con las palabras de los artistas y con sus propias ideas acerca de las obras. Ricardo Rubiales García Jurado (2014) describe esta situación comentando que cuando ingresa al museo un visitante que no tiene un amplio conocimiento sobre lo expuesto, se encuentra ante una situación a la que necesita encontrarle un significado, es decir que cuando se ha pensado en las audiencias a las que se dirigen las exposiciones, lo deseable es lograr que se establezca un diálogo entre las ideas planteadas por los curadores y los visitantes.

Conclusiones

En relación con la mirada de los visitantes, los puntos a destacar son que acudieron a las muestras para conocer las obras expuestas ya que la mayoría no tenía saberes previos sobre ellas o sus autores. En el caso del MACLA los encuestados expresaron indiferencia respecto de la muestra, mientras que en el del MAMBA, por el contrario, la mayoría se vio involucrada en la propuesta del museo. Sin embargo, las expectativas de ver arte fueron satisfechas en ambas situaciones museos.

A partir de estos limitados resultados se puede pensar en que el MAMBA tuvo en cuenta sensiblemente a sus posibles visitantes al momento de diseñar el proyecto y el montaje de su muestra, pero el MACLA se concentró más en los objetos a exponer y no logró establecer un diálogo entre la muestra y sus públicos. Al respecto, Heumann Gurian (2004) critica a los trabajadores de los museos y arguye:

[...] muchos pensamos [...] que a las exposiciones con fines estéticos concurren persona visualmente letradas, que perciben las señales visuales de los objetos sin necesidad de ayuda adicional. Pero muchas veces no escribimos leyendas explicativas en museos de arte, en los que tampoco solemos recurrir a técnicas auditivas, olfativas o táctiles (p. 17).

Como se puede apreciar en la exposición del MAMBA, las instalaciones, los objetos, los documentos y el diseño lograron provocar reacciones emocionales y disparar recuerdos y sentimientos. La carga emocional que ponemos en cosas impersonales las transforma en objetos de significado.

A su vez, la exposición de Tomas Saraceno innovó al hacer sentir al visitante parte de la muestra, porque como se vio en el análisis, desde el texto de sala, el catálogo y el personal informando a los visitantes sobre las reglas a cumplir antes de ver las instalaciones, se tuvo en cuenta al espectador como parte de la exposición. En otras palabras, se le dice clara y directamente que sin su visita la obra no sería la misma, lo que sumado a la puesta marca la diferencia al integrar al público. Sin embargo, a pesar de que el museo incluye al visitante, no genera estrategias que permitan que los espectadores ofrezcan devoluciones de sus vivencias o reflexiones acerca de la muestra. La experiencia queda entonces, a mitad de camino.

En este sentido puede ser renovador apelar a las formas de la *museología crítica*. Ésta propone fomentar múltiples lecturas generadas a través de espacios de duda y de pregunta, de esta manera el discurso del museo ya no sería disciplinar o afirmativo, sino que sería un espacio integrador

y relacional. Para poder llegar a una museología crítica, el visitante apenas ingresa al museo y a las exposiciones tiene que poder entrar en diálogo con la obra. La exposición tiene que dar el primer paso para generar un diálogo multidimensional, de otro modo la visita no alcanza a ser una experiencia memorable.

Para Silvia Alderoqui (2012), «el aprendizaje en el museo puede ser pensado como una conversación elaborada, porque la conversación es el proceso más significativo y ocuriente en la experiencia del museo» (p. 20). La autora se refiere a que entablar un diálogo con los visitantes es la mejor manera de conocerlos y, como acto seguido, la mejor manera para desarrollar las exposiciones. De este modo, se abre camino a una construcción compartida, dándole lugar a los espectadores para que puedan intervenir, participar y dialogar en un espacio que fue pensado para ellos. Al mismo tiempo, la importancia del diálogo radica en que si el visitante logra ponerse en contacto con la exposición, esta experiencia no sólo queda en su memoria —lista para ser transmitida a otros posibles futuros espectadores—, sino que las obras se vuelven valoradas, resignificadas y apropiadas.

Por otro lado, el museo podría generar expectativas en los visitantes antes de que acudan a la muestra, lo que se lograría nuevamente entablando un diálogo. Ricardo Rubiales García Jurado reconoce que se puede producir un diálogo a partir de la puesta en valor del contexto personal del visitante, para lo cual lo ideal es vislumbrar los vínculos intelectuales y emocionales entre el público y la exposición. Con ese objetivo, la propuesta debe plantearse desde los visitantes y no desde la propuesta curatorial. Las exposiciones basadas sólo en las directrices curatoriales terminan el día de la inauguración, pero en verdad, allí deberían empezar, justo cuando los visitantes entran en escena «toda persona trae a su experiencia un bagaje —intelectual y artístico—; aún más, un contexto socio-cultural que define lecturas y acercamientos» (Rubiales García Jurado, 2014, p. 64).

Referencias

- Alderoqui, S. (2012). *Los visitantes como patrimonio. El Museo de las Escuelas*. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005629.pdf>
- Bedford, L. (17 de marzo de 2010). *Trabajar en modo subjuntivo. La imaginación del público como núcleo de la exposición*. Ponencia presentada en Museos: nuevos desafíos. Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina.

Heumann Gurian, E. (2004). La sociedad de los artistas. Historias y debates en Rosario. [Catálogo]. Rosario, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Heumann Gurian, E. (2015). Layering para exposiciones en museos: una introducción. Estrategias para pensar las exposiciones. En *Layering en museos. Diseño de exhibiciones a la medida del visitante. Un estudio de caso* (pp. 10-14). Recuperado de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/08/layeringmuseo.pdf>

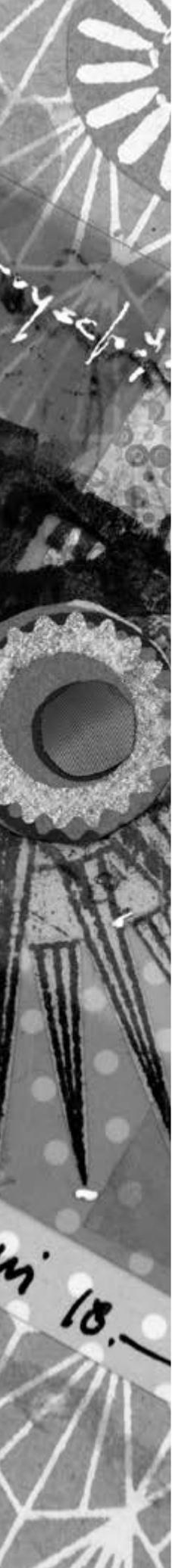
Morgante, P., Arditto, L.; Boer, G.; Calvo, V.; Carbia, F.; (2017). *Paisaje Adyacente* [Exposición]. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. Recuperado de <http://www.macla.com.ar/exposiciones/2017/paisaje-adyacente-arditto-boer-calvo-carbia-y-morgante>

Muro, T. (2016). Breve manifiesto para una exhibición inclusiva. Recuperado de <https://www.facebook.com/tammuro>

Rubiales García Jurado, R. (2014). Notas sobre arte, aprendizaje y museos. *Nierika*, 3(6), 60-69. Recuperado de <http://revistas.iberio.mx/arte/uploads/volumenes/6/pdf/NIERIKA-NUM6.pdf>

Saraceno, T. (2017). *Cómo atrapar el mundo en una telaraña* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/tomas-saraceno-como-atrapar-el-universo-en-una-telarana>

Sarno, A.; Lloret, F.; Gutiérrez Marx, G.; Grandi, E. (2005). La crítica de exhibiciones. Una propuesta innovadora que pone en crisis las puestas museográficas. En M. Bonnin y M. J. Fernández (Comps.), *Conservación, educación, gestión y exhibición en museos* (pp. 279-305). Córdoba, Argentina: Red Jaguar, Brujas.



Voces colonizadas en América Latina. Decolonizando la ontología de la práctica coral
Manuel Alejandro Ordás, Isabel Cecilia Martínez
Arte e Investigación (N.º 14), pp. 120-131, noviembre 2018. ISSN 1850-2334
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

VOCES COLONIZADAS EN AMÉRICA LATINA

Decolonizando la ontología de la práctica coral

COLONIZED VOICES IN LATIN AMERICA

Decolonizing the Ontology of Choral Practice

MANUEL ALEJANDRO ORDÁS

ordasalejandro@fba.unlp.edu.ar

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

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

Recibido 14/3/2018 | Aceptado 5/7/2018

Resumen

La práctica coral ha sido conceptualizada a partir del modelo conceptual subyacente del poder de autoridad y subordinación director-dirigidos, pero de acuerdo a las teorías actuales de la psicología social de la música y de la cognición musical corporeizada podría adquirir una mirada diferente. Con el foco en la historiografía de la práctica coral como práctica colonizada, revisamos histórica y socialmente el modelo cultural del coro y del director. Luego, partiendo de las definiciones propias de la perspectiva clásica, propusimos bases psicológicas para revisar críticamente esa concepción y terminamos discutiendo cómo se fue configurando la práctica coral en América Latina, con vistas a una reformulación de su ontología como práctica de significado desde una perspectiva *decolonial*.

Palabras clave

Práctica coral; América Latina; aculturación; pensamiento decolonial

Abstract

The choral practice has been conceptualized from the underlying conceptual model of authority power and conductor-directed subordination, but according to current theories of social psychology of music and embodied music cognition it could acquire a different look. Focusing on the historiography of choral practice as a colonized practice, we made a historic and socially review of choir and conductor's cultural model. Then, starting from classical perspective proper definitions, we proposed psychological bases to critically revise this conception, and finally we ended up discussing how choral practice was developed in Latin America, towards a reformulation of its ontology as a meaning practice from a decolonial perspective.

Keywords

Choral practice; Latin America; acculturation; decolonial thinking

Desde una perspectiva clásica se ha caracterizado la actividad coral como un tipo de conocimiento que se desarrolla mediante la realización de una práctica de tipo repetitiva, en el sentido de que la única guía de la interpretación es representada por un director que imparte las indicaciones y los gestos convencionales de dirección a un coro que obedece y, en el caso de no cumplir con las expectativas del director, se reitera la ejecución prescripta a la partitura, sus decisiones interpretativas y el contexto de acción (un ensayo o un concierto). Si bien cualquier actividad musical para ser lograda necesita de ensayo y, quizás en buena medida, durante la etapa de estudio y de preparación de una obra se practica la repetición, ésta debería ser de carácter reflexivo, es decir, en cada una de las repeticiones de un fragmento que se esté estudiando (ya sea de manera individual o grupal) se intentará dar un paso más hacia la interpretación deseada. La reiteración de lo que se está ensayando implica realizar algo varias veces pero desde distintas perspectivas: cognitivas, sensorio-motoras, interpretativas, de manera simultánea o cíclica, no de manera exclusivamente sucesiva que abona al debate de la separación de la técnica frente a la interpretación. En este sentido, la función de la repetición en el contexto de un ensayo sería la de agregar capas de significado a lo que se esté interpretando de manera reflexiva, en la acción misma y acerca de ella (Schön, 1992), para ir construyendo la interpretación deseada. Cuál es el número necesario de personas para que un grupo de cantantes se denomine coro es una pregunta que siempre supone debate según el grado de generalidad en su definición. Por ejemplo, si partimos de la base de que cantar en coro es *cantar a voces*, ¿dos cantantes podrían conformar un coro?, ¿o eso sería un dúo?, y así sucesivamente podemos mencionar el caso de tríos, cuartetos, quintetos, sextetos vocales, etcétera. Entonces, ¿cuándo podría decirse que un grupo de gente que canta junta es un coro? En una idea amplia, entendemos que, más que por la cantidad de integrantes que conforman al grupo, lo que define a un coro es simplemente poder interpretar el contenido de una obra con una idea en común acerca de lo que se está cantando. Bajo esta visión, podríamos decir que hasta una hinchada de fútbol puede ser un coro y estaríamos en lo cierto. Para que un grupo de gente se constituya como coro es esencialmente importante estar unidos en una misma idea, esa meta que van a expresar a nivel principalmente sonoro por medio del canto. Lo importante de destacar en este ejemplo es que en ese *hacer conjunto* hay algo que los unifica, por caso, alentar a su equipo con lo cual se encuentran congeniando todos juntos en el canto. Aunque lo que une al grupo mediante el canto y lo que guía las acciones es la idea o meta en común, lo que nos faltaría aquí para dirigirnos a una visión más culturalmente *aceptada* es la figura

del director, un guía encargado de unificar el discurso y la intención expresiva y emocional del conjunto y de dirigir esa meta común.

El director gestará esa idea común y trabajará para unificar todas las diversidades y las heterogeneidades que hay dentro de un coro para llevarlas a una idea sonora, expresiva, emocional y afectiva. Su trabajo principalmente se desarrolla durante los ensayos y realiza su tarea de dirección (conducción, guía de la interpretación) en tiempo real durante los conciertos. El trabajo que se hace durante los ensayos es lo que los cantantes y el director van a evocar en un concierto o una presentación pública, mientras que en tiempo real es todo lo que el director y los cantantes hacen durante esa presentación o concierto. Todo el trabajo del director está dirigido a unificar ese grupo de personas en una determinada idea (o varias), pero deberá procurar que sean comunes y simultáneas. En ese punto, desde la experiencia personal de la práctica coral se genera algo fascinante: el convencimiento del director y la manera en la cual *seduce*, convence y pone a sus cantantes en el camino de la interpretación que él quiere seguir y la manera en que los estimula para lograr que ellos unifiquen lo que ellos hacen coherentes a lo que el director piensa que debería ser el resultado final. Reconocemos dentro de la práctica coral un componente muy importante de liderazgo en el director, pero también vemos que hay liderazgos internos entre las voces, dada la característica inherentemente social de la actividad. El modelo cultural tradicional intenta eliminar el componente individual. Si bien entendemos, como ya dijimos, que la actividad del coro es coordinar acciones siempre con una meta común, esta meta, para el modelo tradicional, implica eliminar el componente personal/individual en pos del coro (la uniformidad, la *masa*, el conjunto).

Ahora bien, ¿en qué medida se aclara la definición de lo que es un coro intentando una caracterización según la cantidad mínima de integrantes? Podríamos mejor hablar de *cuerpos musicales*, donde incluimos la noción de hacer música juntos de manera principalmente vocal —aunque no exclusivamente—, y podemos hablar de una guía o una conducción de la interpretación que está representada en la figura del director que, si bien tradicionalmente se lo ve como agente externo a ese *cuerpo*, en los orígenes del coro nace como parte del grupo *desde adentro* y, así, se constituye como una de las *partes del cuerpo*. Como toda entidad que se compone de distintas partes que se relacionan entre sí, el coro también tiene una vida interna que manifiesta variabilidades aunque su conjunto exprese una totalidad integrada.

La disposición espacial de un coro puede variar en una infinidad de propuestas, aunque, tradicionalmente, en la *formación* también influye el componente registral de las voces, lo que deviene en la ubicación de la orquesta clásica según el aspecto tímbrico. Asimismo, en la

actualidad podemos asistir a distintas situaciones de interpretación musical (conciertos)¹ que incluyen presentaciones de diversas formaciones corales y somos testigos de una diversidad de propuestas *performáticas*²/interpretativas que varían el repertorio y las formaciones registrales o tímbricas tanto en su distribución espacial como en la cantidad de integrantes, entre otras posibilidades. Sin embargo, a cualquiera de esas propuestas de interpretación musical vocal conjunta las denominamos coros por más que sus resultados artísticos sean muy diferentes.

Intentaremos rastrear una genealogía de la práctica coral y su llegada a América para interpellarla y para identificar cuestiones silenciadas en la agenda contemporánea de los estudios psicomusicológicos de la práctica coral, cuestiones que, postulamos, resultan esenciales para una reformulación de las ontologías de coro y de director en la actualidad.

Apuntes para una genealogía de la práctica coral

La dirección coral como práctica más o menos sistemática en occidente tiene una extensa tradición que se remonta hasta la Grecia clásica. Ya desde esos momentos se registra la aparición de una modalidad de ejecución musical grupal en donde la mayoría de los participantes cantan (e incluso danzan) coordinados por otro de los participantes que es especialmente designado para tal fin (Sachs, 1927). Esta modalidad es una de las tantas formas de práctica social de significado musical, que en el mundo académico de Occidente ha evolucionado hasta la forma que entendemos actualmente como canto coral, con sus cantantes denominados *coreutas* y con el coordinador o conductor del grupo, denominado *director*. Desde estas primeras etapas en la práctica del canto coral, la función del director ha sido la de marcar³ y sostener la temporalidad mediante el batido de una pulsación que indique al grupo tanto cuál es la velocidad de la música como la división del continuo temporal en unidades discretas (pulsos o *tactus*) para que puedan, de esta manera, cantar de manera coordinada. Esta caracterización estándar de la tarea del director y del rol de su gesticación presentan *a priori* un problema epistemológico, ya que si por unidades discretas

¹ Utilizamos el término *concierto* en un sentido amplio, haciendo referencia a una determinada presentación, actuación o *performance* donde se interpretan obras musicales; y no en el sentido de la música clásica occidental que alude a una característica morfológico-compositiva.

² Uso contemporáneo del término *performance* en español; *performático* denota la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la *performance* (Taylor & Fuentes, 2011).

³ *Marcar*: la marcación hace referencia al gesto que indica el tempo (o la unidad del mismo) de la obra de manera regular, organizando así la estructura métrica, que a menudo se corresponde, si lo hubiere, con el compás escrito.

entendemos una unidad separada en el tiempo de otra unidad, esta división de la temporalidad no resulta suficiente para encuadrar la tarea del director. Dicha tarea consiste en la realización de movimientos factibles para coordinar acciones y organizar unidades temporales; sin embargo, este repertorio de movimientos (que conforma la géstica resultante de la dirección) acontece en el devenir temporal, no de un modo escandido en unidades discretas, sino de manera continua.

El estudio de la dirección coral como disciplina moderna se ha centrado en los aspectos concernientes a la técnica gestual que permiten marcar una pulsación y un compás;⁴ esto incluye, sobre todo, la sistematización de esquemas de marcación convencionales (como el esquema de tres o cuatro tiempos) y la conciencia postural. Solo en escasa medida, el estudio de la dirección ha hecho hincapié en el uso estilístico y expresivo de la géstica para la interpretación. Gran parte de la literatura tradicional específica para el estudio de la dirección sitúa el problema en la sistematización del desarrollo de una habilidad técnico-motriz y utiliza la *quironimia*⁵ (o técnica gestual) como eje esencial de la práctica de dirigir. La *quironimia*, conformada por los gestos de dirección, se encuentra meramente reducida a la marcación del pulso, que parece considerarse el medio principal que posee el director para comunicar sus intenciones expresivas al coro y solicitarles a los coreutas que realicen su interpretación y cómo hacerlo. Este recurso, si bien necesario, resulta insuficiente para explicar todos los aspectos expresivos de la dirección. Entendemos que en todo el repertorio de movimientos y gestos del director es posible identificar un cúmulo de información que no forma parte del análisis tradicional de la géstica. Nos referimos a que los gestos contienen diferentes atributos que pueden considerarse sumamente importantes para lograr comunicar ideas a los coreutas, para indicarles qué y cómo cantar: en la técnica gestual, los movimientos poseen una dinámica y una energía particulares, un recorrido, una trayectoria y una ubicación en el espacio en cada instante de su despliegue temporal; a través de la postura y la conciencia corporal tiene lugar no solo la realización del esquema de marcación de tiempos sino, también, una compleja actividad comunicativa que es el producto de la integración entre lo que el propio

⁴ Entendido según la música de occidente en términos de jerarquías métricas de pulsos salientes y de divisiones del mismo que constituyen estructuras definidas (Martínez & Valles, 2016).

⁵ Se entiende por *quironimia* (*Cheironimia*, denominación inspirada en los griegos) al *lenguaje de la mano*, la utilización de movimientos manuales por parte del director, para significar los elementos rítmicos de la obra musical y sus distintos matices, con el fin de lograr la más perfecta interpretación. La *quironimia* del canto gregoriano se basa en la marcación de los tiempos compuestos por ser éstos los que dejan percibir con mayor claridad las pulsaciones del movimiento rítmico (Ward, 1938).

director quiere que su cuerpo comunique y lo que el cuerpo del director *dice* (mente-cuerpo) para los coreutas (entorno). Estos supuestos sugieren que habría una estrecha vinculación entre el cuerpo, la mente y el entorno en la conciencia del director, al punto de poder considerar al complejo mente-cuerpo-entorno como una unidad indivisible en donde cuerpo y mente comunican e interpretan el significado musical.

Relaciones de dominación en Latinoamérica

La música coral en América fue establecida como el producto de la colonización española y la inmigración; más precisamente ingresó a América con las misiones de la iglesia católica, cuyos misioneros eran responsables tanto de la educación como del entrenamiento musical de la población. De este modo, las colonias fueron reproduciendo los modelos europeos de la práctica coral ligada generalmente a la música sacra, la liturgia y las hermandades eclesiásticas. En su mayoría cantada en idioma latín, la práctica coral se desarrolló, sobre todo, entre el siglo XVI y comienzos del siglo XIX. Un ejemplo de esta práctica se remonta al estilo del arte colonial hispanoamericano que tuvo lugar durante la etapa colonial sudamericana mediante la ejecución de música barroca, a la que hoy denominamos Barroco de las Indias (Picón Salas, [1944] 1994), Barroco Musical Sudamericano (Ayestarán, 1962) o simplemente Barroco Colonial (Borsò, 2004). Por otro lado, el desarrollo de la música coral y sinfónico-coral durante la colonia estuvo ligado íntimamente a la organización política centralizada mediante los Virreinos,⁶ ya que en esos lugares se ubicaron las principales catedrales para las cuales se componían obras en latín con el otorgamiento de una funcionalidad a la música en torno a cada servicio litúrgico (misas, *motetes*, misas de *requiem*, *magnificat*, entre otros) con el fin de reproducir los modelos estilísticos pertenecientes a las estéticas del Renacimiento y del Barroco europeos. Uno de los músicos más trascendentes en América durante el periodo colonial que más contribuyó al desarrollo musical en las misiones jesuíticas fue Doménico Zípoli⁷ (Ayestarán, 1962; Roldán,

⁶ En el Virreinato de Nueva España, Ciudad de México, Puebla y Guatemala; y posteriormente en Cuba; en el Virreinato de Nueva Granada en Bogotá y luego en Caracas; en el Virreinato del Perú en Lima y Cuzco; y en el Virreinato del Río de La Plata en La Plata, hubo gran desarrollo de la música coral en catedrales.

⁷ Compositor italo-argentino del Barroco. En su obra se destaca tanto su período europeo como su período americano con marcadas diferencias producto de la tradición jesuítica de raíz española en el caso de la música de las misiones. No fue un compositor misionero (él no catequizó indígenas), sino un compositor misional (hizo música para las misiones de los jesuitas y solo para esas).

1987) de quien su obra se conoce y se sigue tocando hasta nuestros días en numerosas salas de concierto, bajo la reproducción del mencionado Barroco Musical Hispano-Americano, que incluye el desarrollo del espíritu y el arte Barroco europeo en el ámbito colonial.

Sin embargo, el canto como modo de comunicación, como práctica social y/o ritual, ya existía en las sociedades precolombinas. La música representa la cultura de dos maneras: como una forma de expresión común de la humanidad y como una de las manifestaciones más extremas de la diferencia. Así, las prácticas observadas por los colonizadores, como cantos y danzas, siempre formaban parte de situaciones rituales, diferentes y, por ende, menores o inferiores (Bohman, 2003). Este enfoque de la cultura dominante sobre la cultura nativa va generando paulatinamente nuevas prácticas culturales, a la vez que se van configurando modelos de producción que se legitiman con su reproducción. En el caso de la actividad coral, las relaciones entre el coro, o la práctica de cantar en conjunto, con un conductor, director o guía, reproducen estas formas de dominación hacia el interior de las relaciones intersubjetivas que allí se suceden. Los mismos compositores muchas veces eran quienes dirigían sus propias obras, dado que constituían el medio educativo de la cultura dominante.

Ahora nos preguntamos, ¿cómo llega este formato de práctica cultural hasta nuestros días? Las relaciones de poder dentro del proceso del hacer musical (dentro del coro), ¿llegan hasta la actualidad con el reconocimiento de ciertos repertorios validados universalmente? O bien, la práctica coral en sí misma como práctica heredada de Europa que tiene siglos, ¿se reproduce hoy en día del mismo modo? ¿O podríamos hablar de que existe ya una escuela coral latinoamericana? Lo que deberíamos preguntarnos respecto de lo que producimos artísticamente en nuestro contexto cultural actual, y más precisamente en los modelos que reproducimos desde la práctica coral, sería cómo a pesar de los procesos de independencia que tienen ya más de doscientos años de iniciados en Latinoamérica existe aún hoy una cierta estructura de dominación proveniente de aquellas estructuras coloniales que sobrevive.

La experiencia hacia el interior del coro

Los modelos de la psicología cognitiva clásica de la música, que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX, se limitaron en general a tratar de comprobar el modo en el que los procesos y las operaciones mentales eran susceptibles de mostrar isomorfismo con los conceptos de la teoría musical, tal como se abordan desde el modelo conservatorio

(Kingsbury, 1988) y, así, restringir la idea de experiencia a la órbita del cerebro y del texto musicológico (Martínez, 2007). Sintomáticamente, el modelo conservatorio guarda correspondencia con el concepto de mente como *caja negra* de la cognición clásica e impide estudiar la experiencia y la práctica de significados desde la perspectiva de la primera y la segunda persona (Gomila, 2003).

Sin embargo, tanto algunas hipótesis que emergen ya en las teorías actuales de la psicología cognitiva clásica de la música (Deutsch, 2013; Parncutt & McPherson, 2002), y que se desarrollan enfáticamente en los postulados de la nueva ciencia cognitiva (Clark, 1999; Johnson, 2007; Lakoff & Johnson, 1999) y de la nueva musicología (Clayton y otros, 2003; Cruces-Villalobos, 2001), cuestionan seriamente este modelo. Informan acerca de la necesidad de incorporar en la construcción de significado de la experiencia musical —en el contexto de la práctica coral— nuevas variables de análisis no contempladas por los estudios tradicionales de la ejecución musical. Interpelan a la práctica coral e invitan a pensarla desde una perspectiva diferente, bajo la condición de que el director deje de ser exclusivamente una figura de dominancia cuya función es la de subordinar a la masa de dirigidos. En el modelo conceptual de las teorías tradicionales de la dirección musical, el director *siempre* es quien *domina* a la masa. Si por el contrario la actividad coral fuera susceptible de ser pensada como una actividad intersubjetiva de relaciones sin sometimiento, entendemos que bajo la concepción de dominador-dominado subyace una gran variedad de significados humanos ocultos, los cuales han sido histórica y culturalmente *silenciados* en un sentido epistémico. Hallarían luz en una reformulación que aborde el estudio de la actividad del director y de los coreutas desde un punto de vista intersubjetivo, multidireccional y dinámico (Ordás, 2017).

A partir de este enfoque, entendemos la ejecución coral, en la que el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical, como una de las tantas formas de práctica social de significado musical donde participan un director y una multiplicidad de seres humanos (que cantan en un conjunto multiforme de voces) en interacción. Postulamos que, si bien tanto el director como los cantantes son ejecutantes e intérpretes al mismo tiempo, reducir la función del coreuta a un mero instrumento, hace que se pierda de vista la riqueza de las relaciones intersubjetivas que ocurren en el interior del coro como un organismo vivo y sujeto a un intenso proceso comunicativo e interactivo.

La dirección musical en particular, ya sea frente a coros, orquestas o cualquier tipo de ensamble, puede ser descripta como una manera de guiar la ejecución de un grupo compuesto por múltiples actores:

instrumentistas, cantantes o ambos. Esta tarea es realizada mediante el empleo de algunos gestos físicos enmarcados dentro de un código gestual estandarizado por la teoría de la técnica de la dirección proveniente, principalmente, de la práctica orquestal. En el ambiente interactivo del coro, la información visual percibida por el ensamble dirigido sirve como un medio de transmisión de las intenciones musicales creadas por los gestos físicos y por todos los componentes expresivos contenidos en los movimientos del director. Estas intenciones musicales se exteriorizan y toman forma (cuerpo) como señales sonoras (voces) que le proveen al director una retroalimentación audiovisual a la vez que multimodal, lo que le permite regular su desempeño de manera interactiva con el coro momento a momento. En la Figura 1 presentamos una modelización de la ejecución coral en la que se observa el proceso interactivo entre el director y el ensamble en términos de acciones orientadas que van construyendo la interpretación de una obra musical.



Figura 1. Esquematización de una situación de dirección musical de ensamble durante la ejecución

Si bien la actividad coral ha sido concebida tradicionalmente como el resultado de un proceso unidireccional que se conduce desde el director hacia los coreutas, podría reformularse como un ámbito de actividad intersubjetiva múltiple, que incluye relaciones en más de un sentido entre director y coreutas (director-coreuta-coreuta-director) y entre los coreutas (coreuta-coreuta), lo cual sugiere que deberían examinarse los modos en que la intervención de uno u otro de estos participantes afectan el desempeño del coro como grupo y agregan

riqueza y complejidad a la actividad intersubjetiva en este tipo de práctica musical.

Dirigir, entonces, podría redefinirse como corporeizar patrones de expresión para su comunicación al coro y como un modo de compartir con el conjunto de coreutas una determinada interpretación, bajo el supuesto de que, en el contexto intersubjetivo del canto coral, la circulación de significados es posible debido a que los modos de construcción de sentido son comunes a los partícipes de dicha práctica (Ordás & Martínez, 2013).

Consideraciones finales

Las intersecciones entre la música coral y la cultura expuestas en este artículo muestran apenas el lado alternativo de su relación como naturaleza del poder generado mediante sus arraigos. Reconocer en este poder la destrucción, la cual es innegable, aumenta considerablemente la participación de una historiografía que interpele el estudio cultural de la práctica coral. Si bien algunos autores sostienen que la música coral latinoamericana solo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del *Nuevo Mundo* (Orrego Salas, 1980), en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas, que no dependieron tanto de los propios compositores sino de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país.

Un mapa musical realizado mediante un recuento de personas, obras y fechas que conforman una lista representativa de compositores de América Latina cuyas obras se basan en tradiciones populares quizá sea útil para pensar cuál fue el curso que siguió el desarrollo de nuestra música coral hasta la actualidad.⁸ Asimismo, a medida que fue evolucionando el desarrollo de la música coral, tanto en el aspecto técnico como en el estético, fue necesario buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos de la cultura con respecto a los cuales nuestras manifestaciones artísticas se pudieran legitimar. El recorrido realizado nos debería situar en las ideas que tenemos acerca de qué es la música coral; qué es un músico, un cantante y un director; qué es el conocimiento musical, cómo circula ese conocimiento

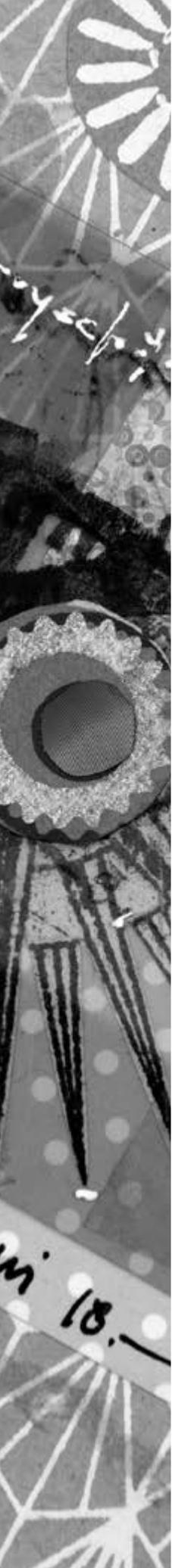
⁸ Ver trabajo realizado por María Guinand (2012).

y cuál es su naturaleza. Dado que tienen que ver con ese proceso de *colonialización* que fuimos sufriendo a lo largo de estos quinientos años en el que, de alguna manera, adoptamos las categorías del pensamiento de Europa occidental. Estimamos, además, que resultará de suma importancia un aporte a la construcción de una nueva pedagogía de la dirección coral, intentar repensar las problemáticas que tienen lugar en la experiencia musical con el auxilio de la nueva psicología de la música que rescata las problemáticas del cuerpo y las corporalidades, desde el contexto de práctica cultural en el que nos toca actuar, es decir, Latinoamérica como una unidad geopolítica.

Referencias

- Ayestarán, L. (1962). Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano. *Revista Musical Chilena*, (81-82), 94-125. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14870>
- Bohlman, P. V. (2003). Music and culture: historiographies of disjuncture. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A critical introduction* (pp. 45-56). New York, United States: Routledge.
- Borsò, V. (2004). Del Barroco Colonial al Neobarroco. En P. Aullón de Haro (Coord.), *Barroco* (pp. 1003-1060). Madrid, España: Verbum.
- Clark, A. (1999). An Embodied Cognitive Science. *Trends in Cognitive Science*, 3(9), 345-351.
- Clayton, M., Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.). (2003). *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. New York, United States: Routledge.
- Cruces-Villalobos, F. (Coord.). (2001). *Las Culturas Musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid, España: Trotta.
- Deutsch, D. (Ed.). (2013). *The Psychology of Music, 3rd Edition*. San Diego, Estados Unidos: Elsevier.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de segunda persona. En E. Rabossi y A. Duarte (Eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente* (pp. 195-218). Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Guinand, M. (2012). A hundred years of choral music in Latin America 1908–2008. En A. de Quadros (Ed.), *The Cambridge Companion to Choral Music* (pp. 130-148). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, United States: University of Chicago Press.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, United States: Temple University Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh*. New York, Estados Unidos: Basic Books.

- Martínez, I. C. y Valles, M. (Coords.). (2016). *Audición Musical en Acción y Pensamiento*. La Plata, Argentina: EDULP.
- Martínez, I. C. (2007). *The Cognitive Reality of Prolongational Structures in Tonal Music* (Doctoral Thesis, Roehampton University). Recuperado de [https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentthesis/the-cognitive-reality-of-prolongational-structures-in-tonal-music\(f2243f60-a91a-4a18-9839-3d46c20b0267\).html](https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentthesis/the-cognitive-reality-of-prolongational-structures-in-tonal-music(f2243f60-a91a-4a18-9839-3d46c20b0267).html)
- Ordás, M. A. (2017). *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director* (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/61687>
- Ordás, M. A. y Martínez, I. C. (2013). Incidencia de las fuentes de información temporal en la inducción del beat durante la recepción multimodal de una ejecución coral. En F. Shifres, P. Jacquier, D. Gonnet, M. I. Burcet y R. Herrera (Eds.), *Actas de 11. ECCoM Nuestro Cuerpo en Nuestra Música* (pp. 467-478). Buenos Aires, Argentina: SACCoM.
- Orrego Salas, J. (1980). Técnica y estética. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 174-198). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Parncutt, R. y McPherson, G. (Eds.). (2002). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Picón Salas, M. [1944] (1994). *De la conquista a la Independencia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Roldán, W. A. (1987). *Música Colonial en la Argentina: La enseñanza musical*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Sachs, C. (1927). *La Música en la Antigüedad*. Barcelona, España: Labor.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Ciudad de México, México: Paidós.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ward, J. (1938). *Canto Gregoriano*. Roma, Italia: Nestlé & ci.



Tres fotógrafos latinoamericanos y la imagen del padre. La resignificación afectiva del álbum familiar

Blanca Magdalena Ruiz Pérez

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 132-145, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TRES FOTÓGRAFOS LATINOAMERICANOS Y LA IMAGEN DEL PADRE

La resignificación afectiva del álbum familiar

THREE LATIN AMERICAN PHOTOGRAPHERS AND THE IMAGE OF THE FATHER

The Affective Resignification of the Family Album

BLANCA MAGDALENA RUIZ PÉREZ

blancaruizperez@yahoo.com.mx

Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Recibido 11/4/2018 | Aceptado 18/7/2018

Resumen

El presente ensayo analiza la representación del padre en la producción editorial de tres fotógrafos latinoamericanos: el mexicano Gilberto Chen, el brasileño Gilván Barreto y la argentina Mariela Sancari. Con base en el planteamiento de que la imagen paterna se construye a partir de los afectos del propio fotógrafo, el análisis de las imágenes se articula con el estudio del afecto propuesto por Baruch Spinoza y por Roland Barthes.

Palabras clave

Fotografía; latinoamericano; Chen; Barreto; Sancari

Abstract

The present essay analyzes the representation of the father in the editorial production of three Latin American photographers, the Mexican Gilberto Chen, the Brazilian Gilván Barreto and the Argentine Mariela Sancari. Based on the idea that the paternal image is constructed from the photographer's own affections, the analysis of the images is articulated with the study of the affection proposed by Baruch Spinoza and Roland Barthes.

Keywords

Photography; Latin American; Chen; Barreto; Sancari

«Ser y existir no son
idénticos, No, querido Reis, ser
y existir solo no son idénticos porque tenemos las
dos palabras a nuestra disposición. Al
contrario, precisamente
porque no son idénticos, tenemos las
dos palabras y las usamos.»
José Saramago (1997)

Cada quien nace dentro de una familia, un contexto, un país, que puede ser diferente, distante entre sí, pero la fotografía expresa afectos semejantes. El presente ensayo analiza la obra de tres autores latinoamericanos, el mexicano Gilberto Chen, el brasileño Gilvân Barreto y la argentina Mariela Sancari, quienes convergen en la búsqueda de la representación paterna. El planteamiento de este texto reside en que la imagen del padre es producida a partir del imaginario del hijo fotógrafo, que responde más a los propios afectos del autor que a una convención real, es decir, la fotografía implica un posicionamiento ético-afectivo que determina el posicionamiento compositivo estético. El fotógrafo desarrolla sus procesos subjetivos a partir de sus afectos, en una construcción personal que resulta fundamental en la exploración de su identidad y que origina, a la vez, la construcción afectiva de la imagen misma.¹

Todo inicia con una travesía: de lo cotidiano a la historia; del sueño diario al eterno. Puede ser apenas un momento. Un momento en el que, por ejemplo, se percibe la calidez del cuerpo del otro, las líneas del cabello, el ritmo de la respiración. Y de repente las manos quedan vacías, las sensaciones todas entran en la especie del recuerdo y este empieza a extenderse, invisible pero penetrante, «el olor de la ausencia» (Saramago, 1998, p. 316). Entonces, la fotografía surge desde un pedazo de papel o desde una pantalla para cubrir la necesidad de la mirada. Para dar sosiego a los ojos. Con el inobjetable poder de representación, la fotografía es la memoria. Es el volver. De acuerdo a la sentencia de Roland Barthes (1994), es «el retorno de la muerte» (p. 39).² Como lo narra en *La cámara lúcida* (1994),³ poco después de la muerte de su

¹ Este planteamiento, y por consiguiente, el presente ensayo, deriva de la tesis de doctorado *El viaje de los afectos: la representación del afecto en la fotografía familiar* (2015), con la cual obtuve el grado de Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, con la dirección del Doctor Gerardo Suter Latour, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

² En el enunciado, Roland Barthes (1994) explica que «el retorno de la muerte» es «ese algo tan terrible que hay en toda fotografía» (p. 39).

³ A partir del interrogante sobre la esencia de la fotografía, en este libro el pensador francés ofrece el testimonio del intenso afecto amoroso hacia su madre.

madre Henriette, Barthes empezó a revisar fotografías en las que solo reconocía partes de su cara, fragmentos. Hasta que halló la llamada *fotografía del invernadero*.

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí. La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898). Su hermano tenía siete. [...] Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre (pp. 121-122).

A pesar de ser una fotografía realizada cuando la madre de Barthes era apenas una niña —cuando tenía una historia previa que el pensador francés no compartió— para él se trata de una imagen de justicia y de justeza: justo una imagen, pero una imagen justa. La fotografía contiene ese sentimiento tan seguro como el recuerdo. Ofrece más de lo que se espera de la esencia técnica fotográfica: «La ciencia imposible del ser único» (Barthes, 1994, p. 126).

Así, una fotografía resignifica totalmente al otro. A aquel que ya no existe. Por ello se produce un cambio sensible en quien observa una fotografía de alguien que murió. Y más aún cuando ese otro es el padre, la fotografía resignifica la condición humana de ser y existir en el mundo como un hijo, que tiene una identidad, apellido, pertenencia a una familia, y fundamentalmente, que expresa y que recibe afecto como una experiencia aprendida de manera natural, nutricia, que surge desde la propia casa.

Si Barthes buscó una imagen de su madre, en *Retrato de un hombre invisible* (1990) Paul Auster narra el encuentro de las fotografías de su padre, de las cuales muchas eran desconocidas para él, porque también pertenecían a una época anterior, a su juventud:

Me daba la extraña sensación de que lo veía por primera vez y de que una parte de él comenzaba a existir ahora. Había perdido a mi padre: pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. O si no vivo, al menos tampoco muerto, más bien en suspenso. Encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el cual la muerte nunca podría entrar (pp. 7-8).

Como escribe Auster (1990), la fotografía posibilita ese reencuentro afectivo con quien ha cruzado la línea. Invitarlo a regresar como imagen, desde la materialidad de la imagen misma producida en otro tiempo, para conservarlo en un tiempo distinto. Este regreso surge a través de un cuestionamiento, muy particular, del fotógrafo hacia su padre muerto. Como se planteó anteriormente, a partir de la postura ética-afectiva surge el tratamiento estético de su obra. Así, el fotógrafo contumaz utiliza las diversas estrategias formales a su alcance para desarrollar una narrativa personal que provoca una empatía con el espectador. Su experiencia íntima, privada, entra en el orden de lo público y con ello, de lo particular. Como señala John Berger (2008), «en toda fotografía expresiva, en toda fotografía que cita extensamente, lo particular, como idea general, se ha *igualado con lo universal*» (p. 122). Es entonces cuando los afectos abren la mirada propiamente fotográfica, los afectos siempre presentes en la fotografía, como en general en todo acto humano. De acuerdo con Baruch Spinoza (2007), los seres humanos son fundamentalmente seres afectivos porque experimentan la naturaleza y la propia existencia con la expresión de los afectos, especialmente los tres afectos primarios: el deseo, la tristeza y el gozo. Para el filósofo holandés, pionero en el estudio de la naturaleza del afecto, entre las capacidades del cuerpo humano hay dos que se mantienen unidas, afectar y ser afectado, pero entre uno y otro estado se produce una transición, se cruza un umbral: el afecto es atravesar ese umbral. A partir del conocimiento y de la comprensión de su naturaleza afectiva, el hombre puede orientarse, conducirse en su realidad. Los afectos que incrementan la potencia son las alegrías, mientras que aquellos que disminuyen la potencia son las tristezas. Entre los diversos afectos, el deseo es la esencia misma del hombre y en la fotografía resulta esencial, porque antes de que exista la fotografía misma, es decir, antes de que se materialice en una imagen el resultado del acto fotográfico, surge el afecto del deseo que conduce al fotógrafo a buscar la calle, la guerra, el paisaje, el desnudo o a su propia familia. Dotado de un cuerpo que le permite afectar y ser afectado, el hombre toma su cámara y antes de accionarla, piensa. Siente. Acaricia. Desea. Mira.

¿Qué mira el deseante? ¿Cómo desea estar mirando? ¿Por qué mirar al padre, más que a la madre? Desde luego que los padres, padre y madre, son fundamentales, sin embargo, en el panorama de la fotografía contemporánea se percibe más la mirada del fotógrafo hacia el reencuentro con el padre en diversos relatos visuales difundidos en libros. Entre los antecedentes se encuentra el volumen brasileño *O Mergulhador* (1968), con fotografías de Pedro de Moraes y con poemas de su padre, el cantante y compositor Vinicius de Moraes, el cual es uno

de los primeros ejemplos de colaboración creativa entre hijo y progenitor. Unos años más tarde, y en otra parte del continente, en Estados Unidos, Richard Avedon dirigía su cámara hacia su padre, Jacob Israel Avedon, especialmente para retratarlo durante sus últimos años, hasta su lecho de muerte en 1973. En ese tono, Pedro Meyer realizó en México *Fotografía para recordar* (1991), que presenta el proceso terminal de sus padres, y al otro lado del océano, Richard Billingham se dio a conocer en Inglaterra con el relato de su padre alcohólico en *Ray's a laugh* (1996).

En años recientes esta búsqueda se visualiza más en el ámbito latinoamericano, como veremos a continuación, a partir de la obra de tres autores que se ubican en generaciones y espacios formativos diferentes, pero que pueden entrelazarse a partir de sus procesos personales. Al igual que Barthes, los tres buscaron *una cierta* fotografía, pero cuando el padre ya tenía una historia compartida con ellos.

Si bien desde décadas pasadas en el panorama latinoamericano existe una inquietud compartida por la documentación de sucesos sociohistóricos vinculados con procesos de identidad y memoria, el replanteamiento de la ciudad y sus espacios como protagonistas, y el renovado enfoque a la vida cotidiana a lo largo y ancho del territorio; también se han introducido temáticas más personales que retoman el sentido del álbum familiar y, al hacerlo, lo resignifican desde la vertiente afectiva.

Gilberto Chen: el álbum de los abuelos

Actualmente, cuando la creación de libros de autor se incrementa notablemente en México, es oportuno ubicar a quienes han impulsado esta práctica aunque su obra no haya sido muy difundida en su momento. Gilberto Chen creó un libro para su padre a partir del archivo que le entregó su abuela paterna. En él se narra la historia familiar iniciada en Malasia, donde nació su padre, y continuada en un periplo por China, México, Costa Rica y de nuevo México; de allí que se trate de un libro familiar y, a la vez, de un libro sobre la migración y sobre los silencios.

En mi casa casi no se hablaba de China, siempre fue un tema muy escondido, mi abuelo salió de allí como cónsul y junto con su familia se instalan en Tampico, mi padre tenía 6 años de edad. Después se establecen en la Ciudad de México, mi padre estudia medicina, se va a Costa Rica y allí conoce a mi mamá, regresa a México con ella y aquí nacemos todos mis hermanos, crecimos sin las costumbres asiáticas, totalmente incorporados a la cultura mexicana, entre los pocos recuerdos de China, mi abuela conservaba un abanico de plumas de avestruz. A partir de observar las fotos, he comprendido los silencios, la gestualidad,

la relación de respeto y de distancia que había de mi padre a mi abuelo. A mi padre le gusta la música, especialmente el violín, pero estudió medicina por mi abuelo (Chen en Ruiz Pérez, 2017).

Elaborado totalmente a mano, con lomo de terciopelo morado y portada de algodón gris, el libro refleja el cuidado y la dedicación del autor en cada una de las páginas, que inician con el retrato de sus abuelos con su padre, y entre las que intercala plumas de avestruz que la abuela guardó celosamente, documentos diplomáticos, copias del pasaporte, recibos de hoteles, breves textos chinos y anotaciones manuscritas en español. Se destaca, especialmente, el gusto por los coches del abuelo paterno que se refleja en instantáneas efectuadas en distintas ciudades, en contraste con la sobriedad de los retratos realizados en estudios asiáticos, con la norma de la pose, la seriedad como canon. Entre las imágenes apenas se desliza una sonrisa, concretamente en la fotografía del niño que será el padre del fotógrafo, con traje de charro y con sombrero en la mano. ¿Cuántos inmigrantes portan trajes del país que los recibe en un gesto de integración? ¿Y cuántos trajes típicos son olvidados después en algún cajón? La aceptación de la nueva cultura va más allá de un atuendo, aunque la cultura madre nunca desaparece. Permanece en el sigilo [Figura 1].



Figura 1. *Los abuelos* (1998), Gilberto Chen. Colección del autor

Si anteriormente Chen utilizó la fotografía como un *exorcismo* que contribuyó a vencer el cáncer —al autorretratarse con el cuerpo enfermo entre placas de Rayos X y otras evidencias médicas que integró de manera catártica en el ensayo *Testimonio personal de una curación* (1993)—, en el libro dedicado a su padre, del cual solamente elaboró diez ejemplares, la imagen nuevamente es utilizada como un puente donde transitan sus emociones; en este caso, el afecto hacia el padre se traslada hacia los afectos particulares de éste por su abuelo. Es una experiencia que surge de una emoción contenida, de un afecto sosegado durante muchos años, que dialoga con procesos semejantes de migración y reminiscencia.

De acuerdo a la definición de Baruch Spinoza (2007), «el reconocimiento o gratitud es un deseo o solicitud del amor con que nos esforzamos en hacer bien al que nos ha hecho, afectado igualmente de amor hacia nosotros» (p. 143). Así, el libro de Chen certifica el reconocimiento amoroso hacia su padre y hacia lo que representó su condición de migrante. Un hombre como muchos. Que llegó de lejos. Dejando atrás paisaje, aroma de infancia, memoria subterránea. El país extraño se volvió su casa en el mundo. Allí se mantuvo en silencio.

Gilván Barreto: el imaginario afectivo

«Y mis sueños serán tus sueños. Allí, a un lado de nosotros, a un lado del mundo ola tras ola se rompen en la orilla: hay una estrella en la ola, y un hombre, y un pájaro, la realidad y los sueños y la muerte —ola tras ola—. Las fechas son irrelevantes. Yo fui, yo soy, yo era, seré.»

Arseni Tarkovski (2007)

Arseni y Andrei Tarkovski compartieron la pasión por las letras y las imágenes: Arseni, poeta; Andrei, cineasta. Ambos se entrelazaron en obras como la película *Nostalgia* (1983) en la cual el hijo retoma poemas de su progenitor. Esta experiencia y la poética soviética inspiraron a Gilván Barreto (Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, Brasil, 1970) a expresar su propia *saudade* en el libro dedicado a su padre: *Moscuzinho. Little Moscow* (Tempo d' Imagem) (2012).

Como escribió Arseni Tarkovski (1975), «el hombre tiene un solo cuerpo, como una celda incomunicada, el alma ya está harta, de esa envoltura apretada» (s/p). Es decir que Barreto buscó romper convencionalismos para evocar a su padre más allá de la representación de su solo cuerpo y de su alma apretada, y apostó por ubicarlo como una figura expandida

en el nordeste del mapa brasileño, en una de las aristas bañada por el Atlántico.



Figura 2. *Moscouzinho, Little Moscow* (2012), Gilván Barreto. Colección Blanca Magdalena Ruiz Pérez

Mi padre tuvo ideales muy firmes, muy profundos, fue militante de izquierda en plena dictadura, en una época convulsa en Brasil. Crecí escuchándolo, en sus reuniones políticas, evocando con sus compañeros que lograron que surgiera el primer alcalde comunista en Jaboatão dos Guararapes, Manoel Calheiros, muchos años antes, en 1947. Cuando mi padre murió, en 2010, yo ya era fotógrafo, había trabajado para varios periódicos de Brasil, había viajado por diversos países, me puse a pensar cuál sería la mejor manera de recordarlo y decidí hacer un homenaje a él y a su pueblo. Mi idea inicial era armar un libro con fotos de mi padre y documentos de la época, así que fui a buscar información en archivos militares de control y represión, donde consignaron su nombre, Gilván, como yo; hablé con personas mayores, recorrí distintos lugares, pero lo que encontraba me parecía muy alejado de mis recuerdos de niño, eran ruinas de un tiempo olvidado. Entonces me propuse recrear un país que respondiera más a mi imaginario, que estuviera más cercano a mis afectos que a la realidad (Barreto en Ruiz Pérez, 2013).

Como muchos fotógrafos brasileños que se destacan actualmente en el panorama contemporáneo, Barreto nació en plena dictadura de su país (1964-1985) y se interesó en el documentalismo social. Aunque abierto

a las influencias de autores, como el guatemalteco Luis González Palma o el mexicano Pablo Ortiz Monasterio, en *Moscouzinho* prefirió escuchar más la poesía de Arseni Tarkosvi y de Vladimir Maiakovski. Y, especialmente, dejó que la carga afectiva hacia su padre y su lugar de origen se impusieran sobre el sentido lógico o convencional del documentalismo. De este modo, incorporó técnicas como *fotocollages* y sobreimpresiones para crear una libre secuencia, en la que sobrepone planos, atmósferas, texturas, ciertas abstracciones. Imágenes y tres textos se intercalan entre retratos del padre —de frente, de perfil, joven, atlético—, vistas del paisaje de una isla idealizada entre palmeras y cielo azul, en contraparte con tomas de un mar solitario donde yace una vieja cama, carreteras sinuosas, montañas y una bocina recortada en el horizonte. Es el llamado al pueblo. Y también, ciertos documentos que reflejan el sentido social y el humor de su padre, como esta carta manuscrita firmada por él, que constituye uno de los textos más interesantes del libro:

En Brasil faltan muchas cosas, por ejemplo: comida, escuelas, dinero, un presidente que piense un poco, gobernadores de oposición, buscando el gusto por la vida, la honestidad. Falta tanto dinero que Brasil ya está pidiendo dinero prestado al Fondo Monetario Internacional. Dentro de poco estarán pidiéndonos a nosotros. En Brasil hacen falta tantas cosas que es imposible contar. Brasil se va a recuperar cuando a la gallina le crezcan dientes (Barreto, 2012, s/p).

Al ser una obra que rinde homenaje al padre, en un país inventado y regido bajo el gobierno de los afectos, en la narrativa de Barreto se perfila un hombre libre, como escribió Spinoza (2017): «Un hombre libre no piensa en cosa alguna menos que en la muerte, y su sabiduría es una meditación, no acerca de la muerte, sino de la vida» (p. 195). Libres el padre, que luchó por sus ideales, y el fotógrafo mismo, que extendió el mapa de un territorio donde se borran las fronteras entre la realidad y la ficción. Juntos reflexionan sobre la victoria de la vida.

Mariela Sancari: en busca de Moisés

Como quien recién se despierta de un largo sueño o de una larga espera, este hombre estira su cabeza hacia un lado, hacia otro. Aún sin abrir los ojos y en camiseta no se decide a empezar el nuevo día o a enfrentarse con su entorno, por lo que alarga su ensoñación. Quizá como el mismo padre de la fotógrafa que no quiso abrir los ojos a su realidad y decidió matarse. El suicida no mira a los demás, o no quiere

seguir mirándolos porque no le gusta lo que ve en el presente o en el incierto futuro. Prefiere mirar hacia mar adentro, hacia la profundidad de su memoria, en busca de algún remo con el cual asirse. Y al no encontrarlo, entonces, decide cerrar, cerrarse los ojos.

A diferencia de Chen y de Barreto, Mariela Sancari no solo buscaba la imagen paterna, sino al padre mismo. Soñaba con los ojos abiertos: imaginaba que lo encontraría quizá despertando, incorporándose al día, integrándose de nuevo a su familia. Por ello, cuando se propuso representarlo no le interesó recrear sus últimos momentos, sino a una persona que cumpliera esa función [Figura 3]. En un momento dado. En un instante prestado. De pie, de perfil o hacia un costado. Vivo.



Figura 3. *Moisés* (2014), de Mariela Sancari. Colección de la autora

Conmovida por el suicidio de su padre —y porque debido a ello tuvo que dejar su ciudad natal cuando tenía catorce años—, Sancari señala que creció con la angustia de que nunca vio el cadáver y, como consecuencia, no desarrolló su duelo. Esto le generó la duda sobre la veracidad de la muerte paterna, lo cual afirma, suele ser una fantasía recurrente en los hijos de la dictadura argentina. Cuando se convirtió en fotógrafa, a partir de la formación que recibió en la ciudad de México, Sancari empezó a trabajar —como otros autores emergentes— a partir de procesos autobiográficos. En su primer ensayo exploró, junto con su hermana gemela, su orfandad, en la serie *Caballo de dos cabezas*. Posteriormente, decidió enfrentar de una vez por todas ese ardor del cual escribió Georges Didi-Huberman (2014), al señalar que la imagen arde por la memoria cuando ya no es más ceniza: «Pero para saberlo,

para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza» (p.10). Al plantearse cómo volver a experimentar ese fuego, cómo satisfacer ese intenso deseo de volver a ver al padre, Sancari recurrió a la escenificación y fue la directora de su propia puesta con hombres actuantes que cumplieron, por un momento, el rol de padres.

Me interesa pensar la imagen como necesidad, explorar su poder como documento afectivo y su peso simbólico como representación de deseos y fantasías inconscientes; lo afectivo está presente en lo que considero una versión muy personal del álbum de familia. En mi serie *Moisés*, mi intención fue confrontar mi fantasía de la figura paterna perdida hace tantos años. Mucho más allá de mis expectativas y lo planteado a priori, *lo real quemó un hueco en mis imágenes*, las llenó de *verdad*, con un fulgor tan poderoso que la luz me dejó a tuestas, tambaleando, imprimiendo en la experiencia una violencia y contundencia estremecedoras. Algo en el hecho de ver y fotografiar a esos señores, en la mirada de esos hombres, padres posibles, me marcó profundamente y me hizo cuestionar el poder de las imágenes, su tránsito de lo simbólico a lo real, la fuerza de la representación y su relación con nuestros deseos y fantasías, ese momento que sucede con la cámara y que nos sobrevive y permanece en la imagen. Me encontré sosteniendo la urna con las cenizas ardientes de mi padre, que me quemaban las manos pero que era incapaz de soltar. Creo entonces que, en mi trabajo, lo afectivo es la relación necesaria con la imagen (Sancari en Ruiz Pérez, 2017).

Para realizar su proyecto, Sancari publicó una fotografía de su padre en la prensa de Buenos Aires, con un breve texto en el que solicitaba hombres entre 68 y 72 años, con ojos claros que se parecieran a la imagen del «señor de la foto», y los citó en la Plaza Colombia, donde su padre la llevaba a jugar de niña. Después de las sesiones fotográficas, la autora tomó distancia del proyecto durante meses hasta que finalmente abrió sus archivos. El resultado fue la serie *Moisés* (2014), ensayo que, publicado en el libro homónimo, ha tenido una amplia aceptación.⁴ En esta obra nueve hombres protagonizan el papel del padre, de frente y de perfil, con un viejo suéter —prenda que la fotógrafa conserva de su verdadero padre—, e incluso con el gesto cotidiano de quien desliza el cepillo por el largo cabello de su hija. Difundidas en trípticos, como en

⁴ El libro recibió el premio Descubrimientos Photo España y fue editado por La Fábrica, la edición de mil ejemplares está agotada. Recibió mención de honor en Buenos Aires Photo 2015 y entre otros reconocimientos, en ese mismo año, fue nominado a mejor libro de autor en Les Reencuentros de Arles y al Primer Premio del Libro MACK, de Londres.

un estudio antropométrico que busca ubicar la constitución física que tendría su propio padre, y trabajadas con un fondo neutro, las imágenes que componen esta serie materializan este deseo de imagen, este deseo que, como dice Spinoza, es la esencia misma concebida como determinada a hacer alguna cosa por una afección. Retratar a hombres desconocidos despierta interrogantes: ¿realmente se parecerán al padre de la fotógrafa? ¿Tendrán su propia familia, hijos? ¿Por qué posaron con gesto de gravedad? Como enfrentados a su destino o con una expresión de abandono, de no tener nada más que ir al parque a posar para una extraña que los contrató, estos hombres, que en otras circunstancias no significarían nada para la fotógrafa, forman parte de la construcción del imaginario paterno: la fantasía de pertenecer al mundo de los vivos. La afección, la profunda tristeza por la muerte, encontró una vía en la fotografía. Las imágenes de Sancari están dotadas de ese sentido de realidad: los personajes masculinos *existen* en la fotografía como padres y, en ese sentido, su obra es un ejemplo de la audacia, definida por Spinoza como: «Deseo que excita a algunos a hacer una acción cualquiera corriendo un peligro que sus semejantes temen afrontar» (p. 114). El peligro era encontrar al verdadero padre.

México, Brasil y Argentina: un entrevero universal

Más allá de circunstancias familiares, sociales y políticas, los tres fotógrafos eligieron el objeto libro como el navío para llegar al puerto de sus deseos: volver a mirar al padre y con ello, mirarse como hijos. Literalmente, los tres desarrollan el concepto del viaje: de la migración asiática, en el caso de Chen; de la llegada de la ideología soviética en Brasil, en la obra de Barreto; y del periplo personal, de Buenos Aires a México —y viceversa—, en el caso de Sancari.

Chen y Barreto coinciden en la estrategia del reciclaje para enlazar su poética a partir de retratos de infancia, antiguas credenciales, instantáneas cotidianas; así como ciertas cartas, poemas, texturas, colores, que forman parte de sus propias tonalidades. En la edición de *Los abuelos*, elaborada totalmente a mano con la delicadeza de quien prepara una ceremonia de té, Chen acentúa el valiente desplazamiento con una evocadora y sutil narrativa que expresa el afecto amoroso a su padre y a lo que simboliza su origen. Por su parte, en *Moscouzinho*, Barreto enarbola la libertad expandida entre las páginas impresas de su diario y, alejado de la documentación tradicional, apuesta por imágenes fragmentadas, borrosas, quizá imperfectas e incomprensibles para algunos, pero congruentes con el amor y el orgullo del hijo que admira a su padre militante.

A diferencia de ellos, Sancari emprendió su viaje, literalmente, con alguna fotografía y un suéter. Con otros elementos, pero con toda su fe y su creatividad depositadas en la *idea* del padre, en un hombre que pudiera reencontrar físicamente en la Plaza Colombia de Buenos Aires. Su libro *Moisés*, sobrio en su diseño, sin mayores artificios que destacar en primer plano a los actores protagonistas de su narración, es, más que el barco, el salvavidas que le permitió salir a flote del proceso atravesado por la muerte paterna. Otra divergencia con sus colegas reside en que Sancari no ensalza el carácter del padre, sino su pura representación, la materialización de su naturaleza.

Finalmente, los tres autores expresan su perspectiva estética imbricada con su posición ética, al asumirse como hijos y fotógrafos que mantienen el apego con sus progenitores a partir del manejo de una cámara y, con ello, ensanchan el horizonte de sus historias compartidas. Preservar. Conmemorar. En el sentido de tener en la memoria esa imagen particular de la figura paterna. Chen, Barreto y Sancari no sólo trascienden las fronteras del mapa latinoamericano, sino que su obra deriva en testimonios de alcance universal, que pueden despertar la empatía del espectador en cualquier lugar donde se conmemore al padre.

Es esta, una representación paterna que surge con la potencia emocional más que documental, con la intensidad que atraviesa la cada vez más delgada línea entre lo privado y lo público, que cruza ese linde y, al hacerlo, revela el reino íntimo de los afectos en una circulación abierta de la imagen. Para quitar la fiebre. Para llenar las horas vacías del reloj. Para seguir adelante.

Referencias

- Avedon, R. (1974). Unas palabras sobre el retrato. *Luna Córnea*, (3), 6- 7.
- Auster, P. (1990). *La invención de la soledad*. Barcelona, España: Edhasa.
- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.
- Barreto, G. (2012). *Mouscouzinho, Little Moscow*. Recife-Pernambuco, Brasil: Tempo d'Imagem.
- Berger, J.; Mohr J. (2008). *Otra manera de contar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Billingham, R. (1996). Ray's a laugh. Recuperado de <http://www.achtung.photography/richard-billingham-rays-a-laugh-1996>
- Chen, G. (1998). *Los abuelos*. Ciudad de México, México: Libro de autor.
- Chen, G. (1993). Autorretrato. Testimonio de una curación [Obra]. *Luna Córnea*, (3), 120-121. Recuperado de https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_3

De Moraes, V., de Moraes, P. O. (1968). *Mergulhador*. Río de Janeiro, Brasil: Atelier del arte.

Didi-Huberman, G. (2014). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de <https://macba.cat/uploads>

Meyer, P. (1991). *Fotografía para recordar* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos.

Ruiz Pérez, B. M. (2013). *El viaje de los afectos*. Ponencia presentada en el II Encuentro Pensamiento y Reflexión en Fotografía. Sao Paulo, Brasil.

Ruiz Pérez, B. M. (2015). *El viaje de los afectos: la representación del afecto en la fotografía familiar* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, México.

Ruiz Pérez, B.M. (2013). *Entrevista a Gilván Barreto*. Sao Paulo, Brasil: la autora.

Ruiz Pérez, B.M. (2017). *Entrevista a Gilberto Chen*. Cuernavaca, Morelos, México: la autora.

Ruiz Pérez, B.M. (2017). *Entrevista a Mariela Sancari*. Cuernavaca, Morelos, México: la autora.

Sancari, M. (2014). *Moisés*. Madrid, España: La Fábrica.

Sancari, M. (2011). *Caballo de dos cabezas* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://latphotomaganize.com>

Saramago, J. (1997). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Saramago, J. (1998). *Todos los nombres*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Spinoza, B. (2007). *Ética, Tratado Teológico-Político*. Ciudad de México, México: Porrúa.

Tarkovski, A. (1975). *Poemas de El espejo*. Recuperado de placard.blogspot.mx/2011/12/poemas-de-el-espejo-arseny-tarkovsky.html

Toscan du Plantier, D. (Productor) y Tarkovski, A. (Director). (1983). *Nostalgia* [Película]. Italia-Unión Soviética.

Lo indecible en las poéticas de archivo. Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico
Sofía Delle Donne, Paola Sabrina Belén
Arte e Investigación (N.º 14), pp. 146-158, noviembre 2018. ISSN 1850-2334
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LO INDECIBLE EN LAS POÉTICAS DE ARCHIVO¹

Cuatro desplazamientos
hacia lo político-crítico

THE UNSPEAKABLE IN ARCHIVAL POETICS

Four Displacements towards the Political Critical

SOFÍA DELLE DONNE

sofiadelledonne@gmail.com

PAOLA SABRINA BELÉN

pbelen81@hotmail.com

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

Recibido 19/3/2018 | Aceptado 9/7/2018

Resumen

En el siguiente artículo rastreamos las formas de representar lo indecible en obras producidas a partir de archivo. Para ello, tomaremos como casos *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y *El Camaleón* (2011), ambas realizadas por el artista argentino Eduardo Molinari. Las producciones serán puestas en diálogo con los cuatros desplazamientos propuestos por Jacques Rancière en la búsqueda de activar lo político crítico en el arte actual: el juego, el inventario, la invitación y el misterio.

Palabras clave

Lo político en el arte; arte de archivo; lo indecible; desplazamientos

Abstract

The following article examines the ways of representing the unspeakable in artworks produced from archives. We will take as cases *A.I.A (Agency of Artistic Investigations)* (2016) and *El Camaleón* (2011), both works of the Argentinean artist Eduardo Molinari. The productions will be put into dialogue by stressing the concepts of displacement, developed by Jacques Rancière: the game, the inventory, the invitation and the mystery.

Keywords

Political art; archival art; the unspeakable; displacement

¹ El siguiente artículo se inscribe en la beca CIN-EVC período 2016-2017 denominada «Lo indecible: entre el arte y el archivo. Análisis comparativo de dos obras crítico-políticas de Eduardo Molinari», dirigida por la Esp. Belén, Paola Sabrina, la misma se inserta en el proyecto de investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible», dirigido por Silvia García.

El interés en las prácticas de archivo por parte del arte contemporáneo se ha extendido a tal punto que muchos autores lo consideran un *boom*, una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010, p. 23), un impulso (Foster, 2016) o un «furor de archivo» (Rolnik, 2010, p. 40). Suely Rolnik (2010) ejemplifica dicho furor con el reclamo del mercado del arte de los archivos de las obras catalogadas bajo el nombre de *crítica institucional* para suspender lo político en ellas y para volverlas puro valor, mercancía en forma de fetiche. Sin embargo, paralelamente, en la búsqueda del efecto contrario, muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos para rearticular el valor de lo político en sus poéticas.

Jacques Rancière (2016) evidencia en este tipo de obras nuevas formas de representar lo indecible, es decir, aquello que la representación artística puede abordar para presentar lo que debe permanecer oculto bajo el sistema hegemónico de distribución del poder. Según este autor, las nuevas formas se dan como desplazamientos que encarnan el intento por redistribuir los roles y las sensibilidades de la política. Son procedimientos de los artistas contemporáneos para complejizar y/o profundizar el arte crítico de los sesenta. En este sentido, el caso de la *crítica institucional* abordado por Rolnik nos ayuda a pensar en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal. Los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad, al contrario, necesitan asimilarlas para introducir las en el mercado y así lograr la desactivación y de su potencia transformadora (Delle Donne & Belén, 2017).

Desplazamientos de lo indecible en el arte de archivo

Rancière (2016) deja de lado la temática o el contenido como explicaciones válidas para definir el arte político. Para este autor, el arte es político con relación a la distancia que toma con sus funciones, «por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. [...] Lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política» (p. 33).

Para Rancière (2016) la política *no* es el ejercicio o la lucha por el poder, sino *que ocurre* en el disenso. Es un recorte de un espacio particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos que actúan designando y argumentando sobre estos objetos. El problema, entonces, es quién posee el tiempo y la voz para determinar este espacio en una sociedad capitalista ordenada por la demanda y por la oferta del mercado. Es la

reconfiguración del reparto de lo sensible lo que define lo común en la sociedad, por ello, la política debería ser llevada a cabo por los sujetos «que “no tienen” el tiempo ¿pero? se toman este tiempo necesario» (Rancière, 2016, p. 34). Esto sucede si la participación política se da con autoconciencia de ser habitantes del espacio común, habitantes que se instituyen como hablantes de lo compartido y no solamente como voces que denotan dolor o sufrimiento. La política del arte es la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y esta acepción de la relación entre el arte y la política escapa al régimen ético de las imágenes,² adosadas al cumplimiento de la Verdad intrínseca en ellas y también al reclamo por la representación técnica.

El *régimen estético del arte* que define Rancière (2016) es una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que determinan la pertenencia de un producto al mundo del arte, lo que deja sin validez los parámetros basados en la perfección de la técnica o en la Verdad intrínseca. En nuestras palabras, se trata de hacer emerger lo indecible, aquello debe permanecer oculto bajo el sistema del mercado del arte hegemónico. El *régimen estético del arte* valora la aprehensión sensible de una forma heterogénea con relación a aquellas cotidianas: tal como afirma el autor, la experiencia de lo indecible tiene lugar al suspender las conexiones ordinarias entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad (Rancière, 2016).

Rancière (2016) distingue dos grandes políticas de la estética: «La política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente» (p. 58). Esta doble política tensiona y conforma, al mismo tiempo, la división de lo sensible en todo arte. Estas lógicas opuestas problematizan la noción de un arte «crítico», colocando en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser. Esta tensión entre dos políticas propicia un arte que deviene en vida al precio de suprimirse como arte y en otro que hace política sin hacerla. «Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone, entonces, un arte que es político a condición de preservarse toda intervención política» (Rancière, 2016, p. 54). A esta

² Para Rancière este régimen del arte es un sistema de indistinción, en tanto no existe propiamente el arte, sino imágenes juzgadas en función de su verdad intrínseca y en sus efectos sobre la sociedad. El autor ejemplifica con la estatua de una diosa, que según el régimen de identificación que se aplique puede ser arte o no serlo. En el régimen ético la escultura es una imagen de la divinidad basada en las cualidades de validez y fidelidad. Luego existe un régimen representativo de las artes en donde la misma estatua se entiende como una representación en la cual la destreza del escultor le imprime a la materia bruta toda una red de convenciones expresivas (Rancière, 2016).

preservación el autor la ubica en la indiferencia de toda una tradición vanguardista que se predispone a salvar la autonomía del arte en donde reside lo sensible heterogéneo, su potencia emancipadora. Entonces, la dificultad del arte crítico reside en la lógica misma del régimen estético para hacer visible lo indecible.

A fin de remitirnos a casos concretos que intentan superar esta paradoja del arte crítico a través de la representación de *lo indecible*, pondremos en diálogo los conceptos esbozados por Rancière con dos obras del artista plástico Eduardo Molinari, que tienen en común la utilización de archivo como material poético. Se trata de *A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016) y de *El Camaleón* (2011).

A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) (2016) fue presentada en la Fundación Proa. Las imágenes producidas a partir de *collages* son desplegadas a modo de documentos que cuestionan los límites entre las instituciones artísticas y el contexto social. Docente, artista e historiador, Molinari toma como objeto de sus pesquisas algunos registros del Archivo Proa de cuatro exposiciones realizadas en la institución. Una de ellas, por ejemplo, cuestiona el marco institucional, poniendo en relación la inauguración de la serie de *Wall Drawings*, de Sol LeWitt (considerada un hito en la historia de Proa), en diciembre de 2001, con los incidentes que culminaron con el estallido social de ese mismo mes en la Argentina, apenas cuatro días más tarde del evento. De este modo, el artista «sitúa esa cercanía incómoda y pone en el tapete la conciencia política de su tiempo» (Estol, 2016, s/p).

La modulación del espacio recrea una suerte de estética de lo administrativo: archivos, *collages*, fotografías personales y otras de circulación corriente en los medios de comunicación; tapas de libros, un armario metálico, una mesa de trabajo, conviven recreando una oficina temporaria, próxima a la confitería.

El año 2001 fue el comienzo del *Archivo Caminante*, de Eduardo Molinari. Este proyecto consiste en un archivo en proceso constante, conformado por copias del Archivo General de la Nación, por documentos nacidos a partir de «caminar como una práctica artística estética», tal como lo define en su blog, y por archivos basura, es decir, publicidades o fragmentos de los medios masivos de comunicación. El corpus de documentos que lo constituye es utilizado en diversas obras, una de ellas es la instalación *El Camaleón* (2011), presentada en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia (Colombia). En esta instalación el artista busca desacomodar la percepción habitual de las imágenes aplicándoles diversos procedimientos poéticos para desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianidad.

Ahora bien, Rancière (2016) analiza el *collage* como el principio de una

tercera política estética, porque puede producir un encuentro puro de los heterogéneos al mismo tiempo que documenta la incompatibilidad de las otras dos ya explicadas: el de la revolución estética en donde el arte se convierte en una forma de vida, y la forma resistente de la obra «donde la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de vida, pero también por la contradicción interna de esta forma» (p. 49).³ El sentimiento de lo intolerable, de lo indecible, es la puesta en evidencia que las liga. En la política del *collage* encuentran su punto de equilibrio, «allí donde puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza del extrañamiento del sinsentido» (Rancière, 2016, p. 61). Esta tercera vía es la «micropolítica» del arte que se muestra en las exhibiciones contemporáneas desde cuatro desplazamientos múltiples que logran establecer la forma de nuevas composiciones de los heterogéneos: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Para Rancière, en el mundo contemporáneo el humor se vuelve un modo predilecto en que se presenta la mercancía; allí la publicidad juega con la indiscernibilidad entre el valor de uso del producto y su valor de soporte de imágenes y de signos. La distancia humorística producida por el arte crítico sustituye, por momentos, al choque provocador. La única subversión que queda, señala el autor, es el desplazamiento del juego hacia lo indecible, que es una suspensión de la lectura habitual de signos o de un conjunto de objetos «en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos, del sentido de los protocolos de lectura de los signos» (Rancière, 2016, p. 70). La conciencia de esta indecibilidad conlleva un segundo desplazamiento, la del *inventario*. Los materiales que antes eran cuestionados por la sospecha son sometidos a una operación inversa; los artistas repueblan el mundo de las cosas para «recapturar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables» (2016, p. 70) y para convertirse en archivistas de la vida colectiva. De este modo, al poner en evidencia el potencial común de los objetos y las imágenes se dedican a volver visibles los objetos y los modos de hacer que existen dispersos en la sociedad. El otro deslizamiento es el de la *invitación*, un

³ Según Rancière, la promesa política se encuentra encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su rechazo a todo proyecto político particular y en su negación a participar de la decoración del mundo. Esta obra no desea nada, no tiene punto de vista, no transmite mensaje y a estos niveles es «igualitaria», porque esta indiferencia que suspende toda preferencia y de este modo separa radicalmente el sensorium del arte del de la vida cotidiana. La estética de Adorno resume estos preceptos al reclamar la separación radical del arte de las mercancías estetizadas y del mundo administrado (Rancière, 2016).

espacio de recepción para atraer al visitante a entablar un intercambio inesperado, no de objetos, sino de situaciones y de encuentros. En este caso se desea responder a la carencia de lazos entre mercancías y signos más que evidenciar su exceso.

Por último, está el desplazamiento del *misterio* en el cual los elementos compositivos se presentan en una relación de desvío. En vez de acentuar la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque, el corrimiento hacia el enigma pone el énfasis en la afinidad de las diferencias. A partir de analogías, las realidades más distantes se tocan por el tejido sensible, por la fraternidad de las metáforas (Ranciére, 2016), así se pasa de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una copresencia. Las obras de Eduardo Molinari conviven entre la puesta en sospecha de las imágenes y la potencialidad del inventario como desplazamiento crítico. Así, *A.I.A* y *El Camaleón* se componen a partir de un archivo «madre» que se comporta como la base de datos materiales de las producciones. El Archivo Caminante rescata documentos de archivos nacionales, pero también, desde el caminar como práctica artística, busca imágenes de la cultura visual y toma fotografías de objetos cotidianos o selecciona otras ya realizadas. Podríamos decir que estas imágenes encarnan el desplazamiento del *inventario* porque recolectan los objetos de la vida común, en este caso, no únicamente para ponerlos bajo sospecha, sino para repoblar el mundo de cosas desde dos lógicas. Por un lado, lo hacen a partir de la recolección de rastros de historia para reunir experiencias, objetos e introducirlos dentro de los dispositivos de recepción; por otro, desde la tarea del artista al emparentar diferentes formas de hacer: las del arte y las del vivir.

Para evidenciar el desplazamiento del *juego* nos valdremos de dos imágenes-fichas que componen la obra *A.I.A.* (2016): Doc. AIA N.º 116/2016 y Doc. AIA N.º 118/2016. En ellas se pueden observar dos *collages* que rescatan fotografías de la página web de Tenaris,⁴ una empresa internacional de tubos y de servicios relacionados con la industria energética. Actualmente pertenece al Grupo Techint y Fundación Proa, tal como lo indica su página web, recibe su apoyo permanente. La ficha 116 vincula un fragmento de la página web donde se puede leer «We know the value of details», la frase se presenta montada sobre un escenario que aparenta ser una fábrica [Figura 1].

⁴ Tenaris es una empresa de tipo privada multinacional del Grupo Techint, es líder mundial en producción de acero. Durante la dictadura iniciada en 1976, ocupó un rol clave en la desaparición forzada de personas. Se estima que su colaboración civil dejó un saldo de al menos 230 desapariciones. El gobierno de facto estatizó sus deudas. Luego, el menemismo le otorgó el monopolio del rubro. La gobernadora actual de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, designó a un contador y a un abogado de la empresa en áreas educativas y laborales del gobierno de la provincia, respectivamente.



Figura 1. Doc. AIA N.º 116/2016, toma directa de la exhibición (este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A)

A este recorte extraído de la página de Tenaris, Molinari superpone un fragmento de una tapa de un libro de un historiador del arte. Se trata de Aby Warburg quien con *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) propuso, a principios del siglo XX, pensar en las imágenes por fuera del orden cronológico al presentar su archivo visual en paneles temáticos. Esto supone un marco epistemológico diferente de los marcos modernos, no solo de la historia, sino también del arte, que es concebido como constelación de fragmentos, desde los cortes y las rupturas, irreductibles a un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas. No hay allí historia discursiva lineal, sino que en lo inesperado de sus agrupaciones surgen el distanciamiento y el extrañamiento. Estas últimas experiencias pueden ubicarse como el desplazamiento del *juego* que plantea Rancière (2016). Por lo tanto, podríamos decir que la ficha 116 que nos presenta Molinari invita a movernos desde el silenciamiento de los signos puestos a funcionar de otra forma. Esta indecibilidad que se arroja a la mirada del espectador no

se agota, tal vez, en la parodia o en el humor, porque el desplazamiento del inventario, implícito en la obra, prescribe el tomar conciencia de lo indecible a partir de la presentación y del ordenamiento de las imágenes. En la ficha 118 podemos observar desplazamientos similares: a partir del *juego* el significado de otra frase (¿o tal vez la continuación de la ficha 116?) tomada de la misma página, «Details that generate research», vuelve a quedar suspendido a partir de la puesta en relación con un fragmento del búho que es marca visual del Banco Hipotecario y con un reencuadre de la pintura *La vuelta del Malón* (1892), de Ángel Della Valle.⁵ El tamaño de la reproducción remite a una etiqueta, semejante a una estampilla. Este reencuadre también aparece ubicado en la esquina de un cuadrante de la ficha 116. La imagen lúdica sale al encuentro de lo indecible porque el significado original de la circulación de estas imágenes queda liberado: ¿De qué significados se libra la frase al ponerse en diálogo con la marca del banco? ¿Qué juego emerge a partir de la catalogación de estas fichas con la pintura/estampilla de Della Valle?



Figura 2. Doc. AIA N° 118/2016, toma directa de la exhibición (este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A)

⁵ La obra es analizada por Laura Malosetti Costa en el catálogo razonado online del Museo Nacional de Bellas Artes, al respecto advierte que es «[...] una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la "campana del desierto" de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca, sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campana de exterminio como culminación de la conquista de América» (Malosetti Costa, s.f).

En *El Camaleón* (2011) los trucos de magia operan el *juego* a partir de la puesta en suspenso de los mecanismos de dominación de la imagen en su circulación como mercancía. La instalación se divide en cuatro trucos que intentan mantenernos en una vida ilusoria y que nos alejan de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz. De este modo, Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son distintas imágenes que originalmente no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender; los trucos de magia develan lo indecible que nos atraviesa «en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo» (Eduardo Molinari, 2011a).



Figura 3. Visitantes frente a los trucos de magia de *El Camaleón* (2011). Fotografía tomada del blog del artista

Por otra parte, la oficina temporaria que nos propone *A.I.A* (2016) se presenta como un espacio a habitar, aquí podemos vincular el desplazamiento de la *invitación*. Este tipo de estrategia del arte contemporáneo toma forma en la obra de Molinari a partir de la búsqueda de relaciones entre las imágenes de archivo, los objetos fotografiados, los fragmentos de diarios, las reproducciones de obras. Para ello, se propone una *invitación* de tipo experiencial: la recepción

de las fichas anteriormente analizadas se produce al contemplarlas en las paredes de la Fundación. En esta parte de la instalación, el acercamiento interpela de una manera más directa al público. El artista le entrega a los visitantes sus estudios previos (¿o posteriores?) sobre la exhibición en unos cuadernos que yacen en un escritorio a la espera de ser interpelados. Este es un desplazamiento que supera la exhibición del conflicto y que busca establecer lazos entre los documentos y las propuestas de lectura perdidas por la invisibilización de las estrategias del mercado.

Desde la cercanía de las analogías, al suspender nuevamente el sentido de lo indecible, se encarna en estas obras el deslizamiento del *misterio* a partir del acercamiento de los heterogéneos. Esta relación para Rancière (2016) da testimonio de un mundo común, donde las realidades más distantes aparecen ligadas. Esto sucede en las instalaciones contemporáneas, sobre todo en las que colecciones de objetos, imágenes y signos presentan una copresencia más que una provocación. En el deslizamiento del misterio, para nuestro autor, se propone una vía diferente a la radicalidad artística de los años setenta: la crítica simultánea de la autonomía artística y de las representaciones dominantes.

Es que lo enigmático conduce a la frontera borrosa entre lo familiar y lo extraño. Molinari evidencia en sus *collages* la familiaridad-cercanía del auditorio de Proa, en el que expone e incluye lo extraño: la superposición del conflicto con el campo durante el año 2008.⁶ El *render* que aparece por detrás, como fondo, es un documento de la remodelación que atravesó ese año la Fundación. Hay una cercanía entre estos objetos que parece inexistente, aún falta concretar el lazo social entre las butacas y las cubiertas de automóviles que nos presenta Molinari, haciéndolas convivir en una frontera borrosa (Doc. AIA N.º 039/2016). Sospechamos que tal vez falte advertir cómo concretar este lazo social (que desde el desplazamiento del *inventario* vincula los objetos-mercancías con algún significado para alguna comunidad) en el arte latinoamericano, ya que Rancière piensa a partir de imágenes europeas. ¿Algo de la radicalidad artística de los años setenta que él desecha puede convivir con estos desplazamientos?

⁶ Durante la presidencia de Cristina Kirchner se intentó llevar a cabo una reforma agropecuaria que tenía como objetivo un plan de economía solidaria. Se proponía un Fondo de Redistribución Social, formado con la recaudación impositiva que excediera el 35 de las retenciones a la soja y sus derivados. La propuesta desató un conflicto del cual las federaciones agrarias participan organizando el descontento. Finalmente la modificación a ley no pasó el Senado y se volvió atrás con la normativa.

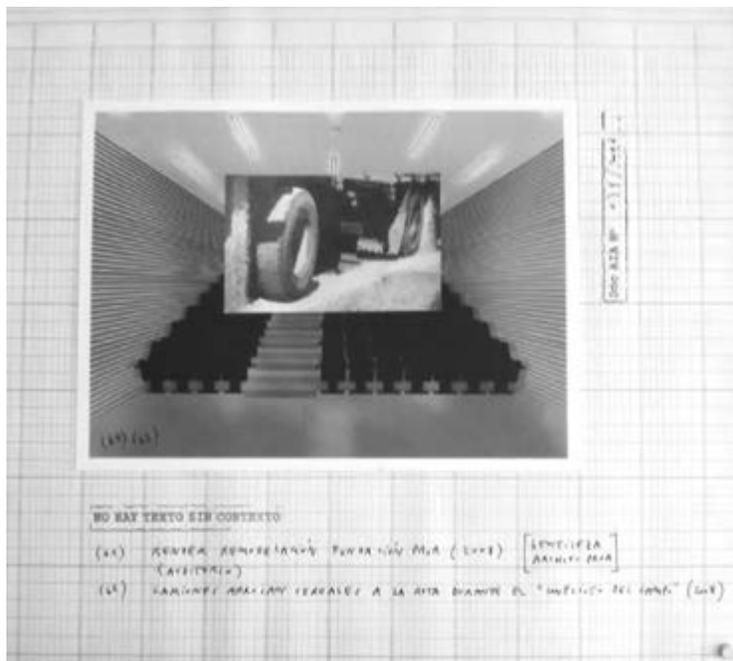


Figura 4. Doc. AIA N.º 039/2016, toma directa de la exhibición (este documento visual es una de las fichas que componen la instalación A.I.A)

Consideraciones finales

En este artículo hemos realizado un diálogo entre dos obras argentinas (*El Camaleón* y *A.I.A*) y los cuatro desplazamientos propuestos por Rancière (juego, inventario, invitación y misterio). Las vinculaciones realizadas indican que no importa si las estrategias se muestran agotadas por la absorción del mercado, ya que la suspensión del sentido desde los desplazamientos puede operar como un modo de evidenciar lo velado. En ambos casos, el saber que proporciona la poética de lo visual no es sustituible por la denuncia o la palabra, es solo en estas formas específicas que se revela lo indecible.

Rancière (2016) indica que la era del consenso, del estrechamiento del espacio público y de la desaparición de la imaginación política ubica a las micropolíticas de los artistas como provocaciones *in situ* con una función de política sustitutiva (también las llama, en sentido peyorativo, *mini manifestaciones*). Para él, el desafío es ver si estos sustitutos recomponen los espacios políticos perdidos o si deben contentarse con parodiarlos. Advertimos que podríamos situar la preocupación estética de Rancière en nuestro contexto latinoamericano para

abordar conclusiones que nos permitan formular al menos una tercera posición capaz de superar la dicotomía en la que caen sus propuestas para generar poéticas críticas: entre la sustitución o la burla. Actualmente, los países de la región de la Patria Grande enfrentan una avanzada neoliberal sostenida, en su mayoría, desde los medios de comunicación. Hipótesis apresuradas pero necesarias para seguir pensando indicarían que lo indecible se cristaliza en las imágenes que no pueden circular, que no encuentran espacio en lo masivo, que no pueden dar la batalla contra el imperio de la imagen mediática o que todavía no las hemos problematizado ni producido. El archivo como material poético, tal como se desarrolló en este artículo, puede cumplir con los cuatro distanciamientos analizados y puede propiciar otras miradas que suspendan el sentido impuesto. Sin embargo, estas producciones conviven con archivos que siguen siendo buscados por los centros hegemónicos del mercado del arte para ser absorbidos. Así, simplemente nombradas, las conclusiones parecen escasas y nos obligan a proponer(nos) un análisis desde nuestra geografía, con la utopía o no de generar imágenes que el mercado les cueste digerir, pero con la necesidad impostergable de producir formas nuevas y propias.

Referencias

- Delle Donne, S., Belén, P. (2017). Poéticas críticas. Imágenes archivos en las obras de Eduardo Molinari. Ponencia publicada en *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina*. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.5.-POE%CC%81TICAS-CRI%CC%81TICAS.pdf>
- Della Valle, A. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Estol, L. (24 de abril de 2016). La república junto al río. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11445-2016-04-24.html>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo (Constanza Qualina, trad.). *Nimio*, (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata*. Revista de Artes Visuales, (1), 20-37.
- Malosetti Costa, L. (s.f). Comentario sobre La vuelta del malón en *Museo Nacional Bellas Artes*. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>

- Molinari, E. (2011a). *El Camaleón*. Recuperado de https://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_.Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante
- Molinari, E. (11 de octubre de 2011b). El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11 [Entrada de blog]. Recuperado de <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/El%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 116/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 118/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Molinari, E. (2016). A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) [Instalación] [Doc. AIA N.º 039/2016] [Fotografía toma directa de la exhibición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- LeWitt, S. (2001). Exhibición de *Wall Drawings* [Pintura mural]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Rancière, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1). Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>

Nuevos paradigmas para el diseño de productos. *Design Thinking*, Service Design y experiencia usuario

Federico Del Giorgio Solfa, Guido Amendolaggine, Ticiana Agustina Alvarado Wall

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 159-169, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

NUEVOS PARADIGMAS PARA EL DISEÑO DE PRODUCTOS

Design Thinking, Service Design
y experiencia de usuario

NEW PARADIGMS FOR PRODUCT DESIGN

Design Thinking, Service Design and User Experience

FEDERICO DEL GIORGIO SOLFA

delgiorgio@fba.unlp.edu.ar

GUIDO AMENDOLAGGINE

amendolaggine.guido@gmail.com

TICIANA AGUSTINA ALVARADO WALL

alvaradowall.ticiana@gmail.com

Laboratorio de Investigación y Desarrollo de Diseño Industrial. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata / Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia
de Buenos Aires. Argentina

Recibido 2/4/2018 | Aceptado 28/7/2018

Resumen

En el presente trabajo se analizan las nuevas teorías y conceptos relacionados con la gestión del diseño, que centran su atención en las experiencias de las personas y en las características particulares de cada una de ellas. Específicamente, con un enfoque desde el Diseño Industrial, se estudiarán los alcances y las relaciones entre estas definiciones conceptuales —ahora visibilizadas— que siempre pertenecieron al campo proyectual de la disciplina y se intentará identificar cómo influyen en la innovación y el desarrollo de productos. Finalmente, se concluirá acerca de su relevancia estratégica para las organizaciones públicas y privadas, y la incorporación al conjunto de las actividades profesionales.

Palabras clave

Diseño de producto; experiencia de usuario; diseño de servicio; *design thinking*

Abstract

In the present work we analyze the new concepts and theories related to the activity of Design Management, which focus on the experiences of people and the particular characteristics of each one of them. Specifically, from an Industrial Design perspective, the scope and relationships between these conceptual definitions —now made visible— that always belonged to the field of design of the discipline will be studied, trying to identify how they influence innovation and product development. Finally, it will conclude about its strategic relevance for public and private organizations, and the incorporation to the set of professional activities.

Keywords

Product design; user experience; service design; design thinking



«Lo que llamamos *Design Thinking* se practica de una forma u otra por todos los grandes pensadores, ya sea en literatura o arte, música o ciencia, ingeniería o negocios. Pero la diferencia es que, en el diseño, hay un intento de enseñarlo como un método sistemático de innovación creativa que define la práctica. Se pretende que sea la forma normal de proceder, no la excepción.»
Donald Norman (2013)

Las nuevas definiciones que complementan la actividad del diseño industrial en principio abruma y luego pueden tornarse confusas, si es que no se profundiza en ellas. El perfil del diseñador industrial está evolucionando y se resignifica continuamente. En ello reside la importancia de reflexionar, de ordenar y de poder definir esta nueva función que presenta cambios en los límites —ahora difusos— que la realidad profesional le impone.

Este nuevo contexto requiere de un tipo de diseño de productos enfocado en las personas (*human centered design*), que ya no son vistas como simples consumidores. Debe actuar a favor de los aspectos más amables, humanos y emocionales de la experiencia de los individuos, de aquello que quizás no sepan describir, pero que sienten interiormente. De ello resulta una profundización en el estudio de sus experiencias, de lo que viven o de lo que desarrollan los usuarios al momento de acceder y de interrelacionarse con un producto o servicio.

Asimismo, se trabaja en las experiencias del personal que brinda el producto o servicio. Los diseñadores no solo tienen que comprender las culturas de otros, sino, también, las propias y asumir que sus emociones, prácticas y sistemas de creencias informan qué, cómo y por qué hacen lo que hacen. Se fomenta el diálogo entre todos los que habitan el ecosistema del producto o del servicio consultando con los integrantes de las organizaciones, sus socios, los representantes de marca y los usuarios finales.

Desde esta perspectiva, la implementación del *design thinking* permite, por un lado, desplegar el potencial de las diferentes herramientas con las cuales cuenta en la actualidad el diseño industrial y no solo buscar la innovación de producto, sino crear nuevos conceptos de experiencias que posibilitan satisfacer a todos los actores del complejo proyectual, productivo y social de consumo.

Por otro lado, el *service design* se encarga de organizar los procesos y los actores internos de las empresas, para poder llegar al usuario final con un producto o con un servicio que satisfaga sus necesidades de manera eficiente, contemplando las particularidades de su experiencia

de consumo. La *experiencia de usuario* comprende la última etapa, el momento en el que el usuario entra en contacto directo con el producto o con el servicio para satisfacer sus necesidades particulares y concretas, buscando asegurar la mejor experiencia posible con el menor esfuerzo.

Design thinking

Desde que Peter Rowe introdujo el término *design thinking*, en 1987, se han ido discutiendo un conjunto de ideas a través de los años; hasta que el artículo de Tim Brown (2008) consolidó e hizo extensiva su aplicación en el ámbito académico. En este artículo, Brown explica la importancia del diseño desde una mirada antropocéntrica y colaborativa, a través de la cual la resolución de problemas de diseño alcanza nuevas fronteras. La repercusión de estos artículos sobre el *design thinking* se ve reflejada en una difusión y una *popularización* de la profesión del diseño, ya que dicha práctica puede transformarse en una herramienta estratégica para lograr enfoques innovadores a los problemas y, de esta manera, obtener resultados diferenciadores. Se propone entender el diseño como un complejo sistema proyectual y no como una herramienta limitada a la estética y a la funcionalidad de los productos, y utilizar el proceso de diseño como enfoque holístico para la resolución de problemas.

«La razón de ser del *design thinking* es que se presenta como una herramienta válida para desarrollar soluciones y para alcanzar puntos óptimos para la toma de decisiones que concilia el pensamiento racional y lógico con el intuitivo» (Gasca & Zaragozá, 2014, p. 19). Para explicar concretamente el *design thinking*, Brown (2008) expone claramente que esta metodología busca pensar el problema desde la perspectiva más amplia, sin centrarse en un producto, sino contemplando todo el contexto. Es por ello que en su artículo afirma que la práctica del *design thinking* como tal existe desde antes que la profesión del diseñador. Muchas de las innovaciones que ha hecho el hombre a lo largo de la historia de la humanidad, como el ferrocarril, la máquina a vapor, la electricidad, por nombrar solo algunas, no hubieran sido posibles si en ese momento *los inventores* no hubieran pensado el problema de manera integral. En estos casos, no solo crearon un producto específico, sino que desarrollaron el sistema entero. Claro está que en ese momento no se autodenominaban *design thinkers*, ni explicaban que trabajaban bajo esta metodología. La terminología del *design thinking* aparece mucho después y es un término que busca explicar esta perspectiva para afrontar sistémicamente los problemas y para encontrar soluciones eficaces y concretas.

Es por ello que la función que ha tomado el diseñador industrial en los últimos años ha pasado de ser táctico, es decir, como un complemento tardío en la cadena de valor, a ser estratégico. Se ha ubicado en las organizaciones en la posición de crear la idea que satisfaga mejor los deseos de los consumidores. La decisión de posicionar al diseño en un lugar estratégico es una medida principalmente empresarial. El sistema de estrategia y de gestión de las organizaciones, que ha estado en crisis por la falta de innovación y de diferenciación de la competencia, está buscando nuevas formas de organizarse y de producir mejores efectos. El diseño (y, con ello, los diseñadores) aparece ahora como un factor de innovación diferencial que cambia los paradigmas, no solo en cuanto a los negocios, sino, y por sobre todo, en la forma de trabajo colaborativa e interdisciplinaria que propone para alcanzar nuevos resultados.

El proceso de diseño que propone el *design thinking* busca una retroalimentación constante en cada etapa para obtener las mejores soluciones. El papel del diseñador en cada paso del sirve para coordinar a los actores participantes con un perfil empático e intuitivo, que pueda guiar el proceso participativo y obtener los aportes más significativos de cada uno. Los principales autores dividen este proceso en cinco etapas: 1) empatizar (aprender del usuario para el que se va a diseñar); 2) definir (un punto de partida de acuerdo a las necesidades del usuario); 3) idear (generar soluciones creativas para la necesidad definida); 4) prototipar (hacer tangible la idea); y 5) testear (el prototipo con el usuario y aprender de su *feedback*) (Brown, 2008; Gasca & Zaragoza, 2014; Moote, 2014).

Service Design

Como vimos anteriormente, estas nuevas corrientes o tendencias tienen una visión antropocéntrica, que comprende una serie de prácticas en torno a la comprensión de las necesidades, los deseos y las limitaciones de los usuarios. Todas ellas buscan mejorar la toma de decisiones estratégicas y aumentar la efectividad de programas y de servicios individuales. Pero, para que el producto o el servicio llegue de manera efectiva, pueda satisfacer sus necesidades y, por sobre todo, brindar una buena experiencia de uso, hay que organizar y hacer funcionar de manera correcta los elementos internos de las organizaciones.

Es aquí donde aparece el concepto de *service design* (diseño de servicio), una metodología de diseño que se basa en organizar personas, infraestructura, comunicación y componentes materiales para mejorar la calidad de la provisión de productos y de servicios. Según Birgit Mager (2007), «busca asegurar que las interfaces sean útiles, utilizables

y deseables desde el punto de vista del cliente; y efectivas y eficientes desde el punto de vista de la empresa» (p. 355).¹

Podemos decir que transforma algo invisible y abstracto —como lo es un servicio— en algo visible y comprensible. Ayuda a las personas a usar los productos y servicios y les ofrece algo extra para la mejora de la vida cotidiana. Es decir, que se aborda la actividad de una organización desde su interior, revisando sus dinámicas de trabajo, pensando en la experiencia del que conforma cada una de sus sectores. Estos procesos son invisibles puertas fuera de las organizaciones, pero, en su mayoría, tienen un impacto directo en la experiencia general del usuario. Kristin R. Fritsche (2010) explica:

Service Design es un segmento holístico del negocio, que consiste en repensar cómo funciona una empresa, a través de la planificación y organización de personas, infraestructura, comunicación y componentes materiales de un servicio, pero también mediante la utilización del factor humano de la emoción (p. 9).²

La incorporación del *service design* genera una serie de beneficios en el funcionamiento de una organización; brinda un contexto de reflexión y de discusión alrededor de los sistemas que deben estar implementados para proporcionar un servicio de manera adecuada; propicia la discusión sobre los procedimientos o políticas, expone los puntos débiles o las desviaciones y, así, diseña soluciones adecuadas; y ayuda a ordenar y alinear ciertos aspectos del funcionamiento internos como las funciones, los procesos y los flujos de trabajo.

Experiencia de usuario

Experiencia de usuario o *user experience* es una definición introducida por Donald Norman a mediados de los años noventa y es un tipo de diseño de productos enfocado a resolver de manera integral las necesidades particulares y concretas de los usuarios, para que consigan la mejor experiencia y satisfacción de uso con el menor esfuerzo, a partir de un trabajo multidisciplinario y tomando en cuenta la subjetividad de los distintos usuarios (Nielsen, 2002).

¹ «Service Design aims to ensure service interfaces are useful, usable and desirable from the client's point of view and effective, efficient and distinctive from the supplier's point of view» (Mager, 2007, p. 355). Traducción de los autores del artículo.

² «Service Design is a holistic segment of business, which is about rethinking how a company works, through planning and organizing of people, infrastructure, communication and material components of a service, but also by utilizing the human factor of emotion» (Fritsche, 2010, p. 9). Traducción de los autores del artículo.

Los modelos de experiencia de usuario tienen su origen en una variedad de disciplinas: sociología, psicología, marketing y diseño. En consecuencia, los modelos varían en sus terminologías y compromisos analíticos. Sin embargo, en una inspección más cercana, surgen algunos hilos comunes de estos análisis (Koskinen & Battarbee, 2003). La experiencia de usuario se diferencia del concepto de *usabilidad*, que no se limita solo a mejorar el rendimiento en la interacción producto-usuario, sino que busca resolver sistémicamente los problemas estratégicos de utilidad del producto, psicología del placer y satisfacción de uso (Kheterpal, 2018; Nielsen & Thair, 2003; Park, 2008; Sosa Bruchmann y otros, 2015). Para viabilizar las acciones de la experiencia de usuario, los profesionales estudian a los usuarios, sus comportamientos, sus acciones y reacciones, observan y miden el grado de facilidad con que interpretan y usan la interfaz de un producto.

Lo que ha sucedido en el tiempo con el concepto de experiencia de usuario es que ha quedado relegado casi exclusivamente al desarrollo de interfaces digitales, tales como páginas webs o aplicaciones para dispositivos móviles, a través de las cuales se busca mejorar la relación del cliente o del usuario con la organización que brinda el servicio. Sin embargo, Donald A. Norman (2013) hace una apreciación sobre este problema y propone entender la vida de una persona como un conjunto de experiencias que hay que diseñar y que repensar y no solo centrarse o quedarse atado al diseño de la experiencia digital.

Puntos de contacto

Al relacionar integralmente los conceptos hasta aquí desarrollados, obtenemos una experiencia de extremo a extremo, en cuyo extremo inicial tenemos al *service design*, que organiza los elementos y procesos internos de la organización para asegurar un producto o servicio, y en el extremo final contamos con la experiencia de usuario, que examina las necesidades particulares y concretas de los usuarios al momento de adquirir cada valor (producto o servicio) [Figura 1]. Esta comunicación entre ambos extremos puede definirse como *puntos de contacto* (*Touch Points*), que tiene lugar en una instancia de tiempo dado, en un lugar determinado y a través de un canal de entrega específico. Generalmente, encontraremos múltiples puntos de contacto, tales como artefactos materiales, entornos, encuentros interpersonales y otros (Mårtenson, 2009; Rosén & Walker, 2009; Klaworthy, 2010).

Cada vez que una persona interactúa o se relaciona con el producto o servicio, se da un punto de contacto, tienen un encuentro de servicio.

Esto proporciona una experiencia y agrega algo a la relación de la persona con el servicio y su proveedor. La suma de todas las interacciones y experiencias forma la opinión que el usuario tiene sobre el producto o servicio y su proveedor (Klaworthy, 2010, p. 1).³

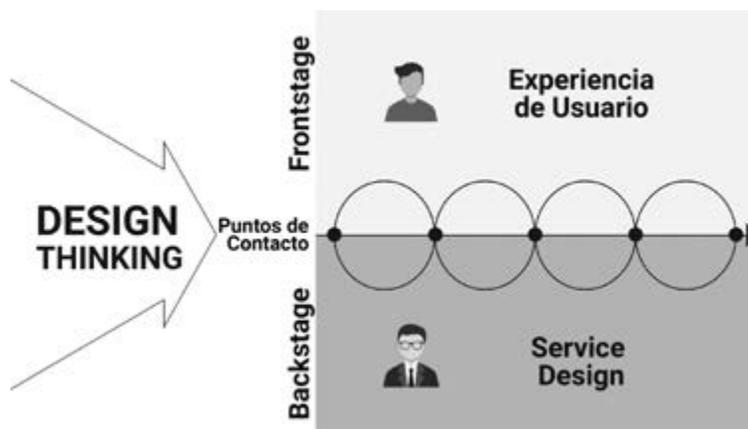


Figura 1. Principales conceptos relacionados con el *design thinking*, elaboración propia sobre la base de Mårtenson (2009) y Lemon & Verhoef (2016)

Rita Mårtenson (2009) aporta un enfoque acerca de los puntos de contacto a partir de una serie de categorizaciones que consideramos válida para el diseño de producto. Según dónde se originaron, estos puntos pueden ser internos o externos. Los internos o de salida son aquellos generados por la organización, mientras que los externos o entrantes son los iniciados por los clientes. Ambos tipos son necesarios para el correcto funcionamiento de una organización y para que el producto o servicio llegue satisfactoriamente al usuario. Internet y los avances de la tecnología informática ofrecen nuevas formas de contacto con las organizaciones y permiten que los usuarios participen de manera activa y, de esta manera, le den forma a sus propias experiencias. Según el grado de intervención que las organizaciones pueden tener sobre ellos, los *puntos de contacto* pueden ser controlables, influenciables o incontrolables (Lemon & Verhoef, 2016).

Michael Dunn y Scott M. Davis (2004) agregan otro punto de vista útil para la clasificación de los puntos de contacto en función del proceso

³ «Each time a person relates to, or interacts with, a touch-point, they have a service-encounter. This gives an experience and adds something to the person's relationship with the service and the service provider. The sum of all experiences from touch-point interactions colours their opinion of the service (and the service provider)» (Clatworthy, 2010, p. 1). Traducción de los autores del artículo.

de adquisición de un producto o servicio. Según el momento de la Experiencia de Usuario, los puntos de contacto pueden ser previos a la compra, durante la compra o posteriores a ella.

Los puntos de contacto de experiencia previa a la compra son muy importantes, ya que implican la comunicación entre usuarios a través de la publicidad e internet, pero también mediante el *boca en boca*. Los que suceden durante la compra, son los que determinan la adquisición de un producto o servicio, y tienen que ver con los puntos de venta y la calidad del servicio de venta, así como también con los centros de atención al cliente. Y los puntos de contacto de experiencia posterior a la compra son aquellos que se dan una vez que el usuario adquiere el producto o servicio y tienen que ver con garantías, servicios de postventa y encuestas de satisfacción (Lemon & Verhoef, 2016).

Cambios en el proceso de diseño tradicional

A partir del estudio de las corrientes de diseño que han tomado protagonismo en el último tiempo, podemos hacer un análisis de la evolución que ha tenido el *proceso tradicional de diseño*, surgido de los materiales sobre diseño industrial de Brend Lóbach (1976) y Danielle Quarante (1992). Sus bases teóricas y metodológicas permitieron concebir a la profesión como una actividad proyectual, perfectamente insertada en el complejo mundo productivo. Sin embargo, este nuevo milenio presenta múltiples e inesperados sucesos, que provocan nuevas incertidumbres. El diseño industrial, no ajeno a estos cambios, fue evolucionando y reposicionándose y alcanzó nuevos estadios de liderazgo en los proyectos y desarrollos industriales a partir de la *gestión de diseño*.

Las nuevas corrientes descritas a lo largo de este trabajo tienen sus bases en las teorías clásicas del diseño y toman parte de sus procesos y metodologías, pero proponen nuevos puntos de vista para el abordaje y resolución de problemas que se adaptan mejor a realidad actual. Se trata de una metodología integral basada más en diferentes enfoques complementarios que en una construcción participativa, que evalúa y propone soluciones a lo largo de todo el ciclo y donde interactúan las esferas productivas, comerciales y de consumo. En este sentido, se caracteriza por tener un abordaje integral que contempla toda la secuencia productiva y de consumo y que, siendo un proceso bidireccional, permite la comunicación y la retroalimentación entre las diferentes etapas y la vuelta atrás para la toma de mejores decisiones o soluciones planteadas con anterioridad [Figura 2].

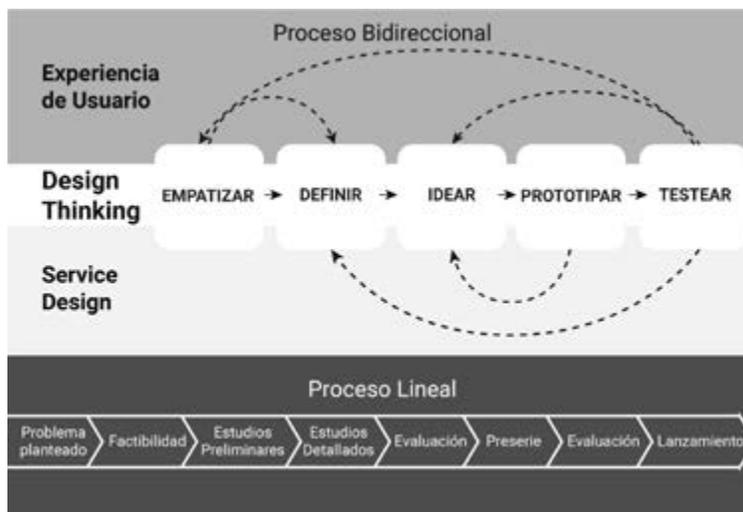


Figura 2. Comparación entre procesos de diseño industrial, elaboración a partir de Quarante (1992) y Brown (2008)

Reflexiones finales

Hasta aquí hemos abordado algunos de los conceptos actuales que redefinen el diseño en general y el diseño industrial en particular, y que dan forma a nuevos paradigmas o modelos para actuar en la innovación de productos y servicios. En el marco del *design thinking*, al estudiar como complementarios los conceptos *service design* y *experiencia usuario*, descubrimos la importancia que adquieren los *puntos de contacto* para resolver de manera integral y sistémica soluciones más precisas de diseño.

En particular, el *design thinking* permite el desarrollo participativo de innovaciones tecnológicas, reorganiza todos los recursos productivos disponibles e incluye al usuario en las decisiones a lo largo de todo el proceso. El *service design* obliga a los profesionales y decisores productivos a no desconocer ni desatender los múltiples servicios que derivan del diseño y del desarrollo de productos. La *experiencia usuario* —que por su enfoque en la relación sistema hombre-máquina— aparece como una evolución de la ergonomía (física y psicológica) y mantiene al diseño en el papel protagónico de la búsqueda incansable de satisfacción de las experiencias.

Como corolario, entendemos que muchas veces no es simpático (ni *políticamente correcto*) utilizar conceptos en inglés en nuestro contexto latinoamericano, pero, a la vez, sostenemos que estos no

deben desconocerse, más aún cuando internacionalmente son así reconocidos y, además, jerarquizan al diseño frente a otros enfoques actuales de las *ciencias administrativas* (Eco, 2006).

Referencias

- Brown, T. (2008). Design Thinking. *Harvard Business Review*, 86(6), 85-92.
- Dunn, M., y Davis, S. M. (2004). Creating the brand-driven business: It's the CEO who must lead the way? *Handbook of Business Strategy*, 5(1), 241-245.
- Eco, U. (2006). *A passo di gambero experience* [A paso de cangrejo]. Milán, Italia: Bompiani.
- Fritsche, K. R. (2010). *What is Service Design? A simplified guide to aid in today's confusion about a new discipline of business* [¿Qué es Service Design? Una guía simplificada para ayudar en la confusión de hoy sobre la nueva disciplina de negocios] (Tesis de grado). Recuperado de https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/24688/Fritsche_Kristin.pdf?sequence=2
- Gasca, J. y Zaragoza, R. (2014). *Designpedia: 80 herramientas para construir tus ideas*. Madrid, España: LID.
- Kheterpal, S. (16 de abril de 2018). Usability Makes a Comeback [La usabilidad regresa]. *ClickZ*. Recuperado de <http://clickz.com/article/cz.3758.html>
- Klatworthy, S. (diciembre de 2010). *Service innovation through touch-points: the AT-ONE touch-point cards* [Innovación en el servicio a través de puntos de contacto: las tarjetas de punto de contacto]. Ponencia presentada en la Second Nordic Conference on Service Design and Service Innovation. Linköping University, Linköping, Suecia.
- Koskinen, I. y Battarbee, K. (2003). Introduction to user experience and empathic design [Introducción a la experiencia del usuario y diseño empático] En I. Koskinen, K. Battarbee, y T. Mattelmäki (Comps.), *Empathic design: User Experience in Product Design* [Diseño empático: experiencia del usuario en el diseño del producto] (pp. 37-51). Helsinki, Finlandia: IT Press.
- Lemon, K. N. y Verhoef, P. C. (2016). Understanding Customer Experience Throughout the Customer Journey [Comprender la experiencia del cliente durante todo el viaje del cliente]. *Journal of Marketing (AMA/MSI Special Issue)*, 80(6), 69-96.
- Löblich, B. (1976). *Industrial Design: Grundlagen der Industrieproduktgestaltung* [Diseño industrial: fundamentos del diseño de productos industriales]. Múnich, Alemania: Karl Thieme.
- Mager, B. (2007). *Service design*. En M. Erhoff y T. Marshall (Eds.), *Design dictionary: Perspectives on design terminology* (pp. 354-357). Basel, Swiss: Birkhäuser.

- Mårtenson, R. (2009). *Marknadskommunikation Design* [Comunicaciones de marketing]. Lund, Suecia: Studentlitteratur.
- Moote, I. (2014). *Design Thinking para la innovación estratégica*. Madrid, España: Empresa Activa.
- Nielsen, J. (2002). *Usabilidad: Diseño de Sitios web*. Madrid, España: Prentice Hall.
- Nielsen, J. y Thair, M. (2003). *Usabilidad de páginas de inicio: análisis de 50 sitios Web*. Madrid, España: Pearson-Alhambra.
- Norman, D. (2013). *Rethinking Design Thinking* [Repensando el Design Thinking]. Recuperado de https://www.jnd.org/dn.mss/rethinking_design_th.html
- Park, J. Y. (2008). A model of experience test for web designers [Un modelo de prueba de experiencia para diseñadores web]. *Design Principles and Practices: An International Journal*, 2(1), 175-182.
- Quarante, D. (1992). *Diseño Industrial 2*. Barcelona, España: CEAC.
- Rosén, E. y Waller, K. (2009). Consumer Brand Touch Points. A Case Study of Hennes & Mauritz in Sweden and Germany [Puntos de contacto de la marca del consumidor. Un estudio de caso de Hennes & Mauritz en Suecia y Alemania] (Tesis de posgrado). Recuperado de https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20776/1/gupea_2077_20776_1.pdf
- Rowe, P. (1987). *Design thinking*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.
- Sosa Bruchmann, E. C.; Montejano, G. A. y Garis, A. G. (2015). *Análisis de la experiencia del usuario: relación entre el comportamiento emocional y la satisfacción de uso*. Ponencia presentada en el 17.º Workshop de Investigadores en Ciencias de la Computación. Red de Universidades con Carreras en Informática (RedUNCI), Salta, Argentina.

Adorno y Mahler: finales y comienzos

Gerardo Guzman

Arte e Investigación (N.º 14), pp. 170-180, noviembre 2018. ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ADORNO Y MAHLER: FINALES Y COMIENZOS

ADORNO Y MAHLER: ENDS AND BEGINNINGS

GERARDO GUZMAN

cucoguzman@hotmail.com

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

Recibido 15/4/2018 | Aceptado 4/8/2018

Resumen

El presente trabajo indaga la relación del filósofo Theodor W. Adorno con la producción del compositor y director de orquesta Gustav Mahler, en el cruce entre música, tradición y evolución. Se tomarán algunas ideas y citas de Adorno presentes en su escrito «Mahler. Una fisionomía musical», incluido en el libro *Monografías Musicales* (2008), y otras de *Filosofía de la Nueva Música* (2003), respecto de la comparación entre Arnold Schönberg e Igor Stravinsky. A partir de esto, se realizará un comentario para aportar y para ampliar otras facetas provenientes del análisis estético y musical de Mahler.

Palabras clave

Música; progreso; vanguardia; Adorno; Mahler

Abstract

The present work explores the relationship of the philosopher Theodor W. Adorno with the production of the composer and conductor Gustav Mahler, at the crossroads between music, tradition and evolution. Some of Adorno's ideas and quotes will be taken from his writing «Mahler. A musical physiognomy», included in the book *Monographs Musicals* (2008), and others of *Philosophy of the New Music* (2003), regarding the comparison between Arnold Schönberg and Igor Stravinsky. From this, a comment will be made to contribute and expand other facets from the aesthetic and musical analysis of Mahler.

Keywords

Music; progress; avant-garde; Adorno; Mahler

Entre el fin del siglo XIX y los comienzos del XX se discutieron importantes preceptos estéticos centrados en un núcleo problemático: la reflexión acerca del destino de la producción artística y cultural europea, y la instalación de una fuerte noción de vanguardia como idea rectora. El concepto de Modernidad y la crítica que de ella realizó el Romanticismo, sobre todo en el plano de las ideas racionales y organizativas, alcanzó en estas circunstancias un estado de saturación sistémica. Se postularon premisas taxativas, tales como «fin de la tonalidad», «fin de la figuración» o «tecnologización del mundo», entendidas no solo de manera artística o retórica, sino como formas definitivas y palpables en el cotidiano del individuo y de la sociedad.

En este marco, una de las palabras más complejas y abarcativas será la de Theodor Adorno (1984, 2003, 2008), quien se refirió a los conceptos de progreso, de evolución y de vanguardia, acotados y aplicados a la compleja obra de Gustav Mahler. Este compositor, como otros autores de fines del siglo XIX y comienzos del XX, exhibe el estado de «fin» de una época de un modo altamente personal y original. La idea evolucionista del arte fue concebida, según Adorno, como la pretensión de un lenguaje modelizado y universal, cercano al colonialismo europeo de esos tiempos y a su voluntad totalizante y soberbia. Este asunto significó para el pensador no solo un tema capital de procedencia y de implicancia teórica, sino una preocupación vital que, de algún modo, lo persiguió a lo largo de toda su existencia.

De este modo, la evolución y la vinculación entre los artistas, su producción y los contextos, lejos de aparecer con datos únicamente estéticos, están atravesadas por elementos pertenecientes al nivel político y económico (en cuanto mediación de culturas, mercado, difusión, consumo y masividad).

Adorno y Mahler: antecedentes

Como punto de partida, llama la atención el interés de Adorno (2008) por un músico sobre quien escribió: «Ni por innovaciones tangibles ni por material avanzado es Mahler progresista» (p. 165). Es pertinente incluir esta afirmación en el seno de un debate, tal vez medular e incluso inicial, que el mismo Adorno propone con relación al tema de la evolución de la música. Para ello, es interesante destacar anticipadamente la preferencia de Adorno por los términos *progreso* y *evolución*, antes que por *vanguardia*. Posiblemente, los tres conceptos juegan en el autor lugares vinculantes sobre categorías esenciales, aunque no distingue los atributos de la vanguardia como integrados a una noción histórica que se articula con la historiografía de su tiempo.

En este sentido, en su obra *Filosofía de la Nueva Música* (2003), realiza una caracterización de dos compositores clave del siglo XX, a quienes asocia a las nociones antinómicas de *progreso*, para Arnold Schönberg, y de *restauración*, para Igor Stravinsky. De esta confrontación se extraen algunos interrogantes respecto de la relación analítica y axiológica que Adorno sostiene con Mahler. Como es sabido, Adorno se inscribe en la irrenunciable consecuencia histórica de Schönberg.

Concretamente, si el contenido inicial del punto citado al comienzo de este apartado se refiere a esa cualidad no progresista de Mahler, ¿por qué Adorno prefiere y elogia su producción y recela la posición del compositor ruso? En ambos, Mahler y Adorno, parece existir una semejanza en la idea estética y técnica de *no innovar* y, consecuentemente, en no seguir la linealidad histórica evolucionista prevista por el paradigma moderno. ¿Qué cualidades hay en Mahler que Adorno no encuentra en Stravinsky?

En principio, puede inferirse que a Mahler (como a sus contemporáneos Richard Strauss o Hugo Wolf, entre otros) le toca la difícil tarea de continuar, de pervivir y de sostener un programa estético después de Richard Wagner, vinculado a la noción genérica y progresista de la *música del porvenir*. A partir de este supuesto, se contempla al Mahler compositor, adelantando, conviviendo o bien, balanceándose entre tal prerrogativa junto con diferentes búsquedas y condicionamientos que marcan y que orientan su producción. ¿Por qué razón Mahler no es un progresista? ¿Por elección? ¿Por temor? ¿Por imposibilidad técnica?

Por una parte, esta aparente no innovación estaría situada en el campo de una decisión estilística general, en la que se recortan otras tendencias finales, no comprometidas con un principio inédito y totalizante, como el eclecticismo de fines del siglo XIX. Por otra parte, ¿qué aspectos materiales y/o estéticos habría que tomar en cuenta para incluir a Mahler en la vanguardia?

Antes de continuar debe aclararse que el posible desarrollo mahleriano está inserto en un movimiento anclado, principalmente, en Austria y en Alemania. Este contexto supuso la validación de una línea por la cual la resolución evolucionista de la crisis del lenguaje musical finisecular estaría saldada por medio del literal abandono de la tonalidad. A ello concurren las situaciones de saturación, de cromatismo o de ambigüedad, presentes en casi todas las obras comprendidas aproximadamente entre los años 1880 y 1910. Es importante determinar cómo Mahler se ubicó en este debate poético.

Vanguardia y tradición

Por lo recién expresado, el problema de la *tonalidad* y su permanente tentación de destitución fue el principal elemento de valoración para calificar o para cuantificar el grado de reacción o de progreso de una composición. Desde esta consideración, los antecedentes más próximos que prefiguran el abandono tonal serán, entre otros: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908), de Richard Strauss; *Sonata para piano Op.1* (1908), de Alban Berg y las contundentes *Piezas para piano Op. 11* (1908), de Schoenberg, documento inaugural del Atonalismo —Mahler no se incluye tan fácilmente en esta lista—. A propósito, Adorno (2008) comenta respecto de Mahler: «Del mismo modo que ponen en duda la lógica inmanente de la identidad musical, sus sinfonías se oponen también a aquel veredicto histórico que desde el *Tristán* seguía impulsando unidimensionalmente a la música: la cromatización como descalificación del material. No como reaccionario, pero sí como si temiera el precio del progreso» (p. 165).¹

La posición adorniana alienta también la ponderación del tema de la tonalidad y su fin en términos de saturación cromática, como aspecto vertebrador para la discusión de sus conceptos de *progreso* y *restauración*. Pero aun ciertas preguntas adyacentes aparecen como relevantes, más allá de las consideraciones procesuales de la declinación tonal: ¿por qué se dio en ese tiempo tanto valor a la tonalidad o, mejor dicho, a su ausencia como elemento clave que indica el progreso? ¿Qué significaba el concepto de *tonalidad*? ¿Cuáles eran sus alcances en los distintos componentes del lenguaje musical?

Podría resultar pertinente realizar una pequeña digresión sobre las consideraciones germanas respecto de los diferentes componentes de aquél y de su axiología, en virtud de comprender este problema de la «caída» de la tonalidad y su consecuente impacto en la vanguardia musical de esa época.

A tal fin es importante recordar que para la teoría musical alemana la altura constituyó, en toda la era tonal, un componente de implicancia estructural dentro de cualquier estilo musical, posiblemente no alcanzado por ninguno de los demás parámetros. Desde este lugar, el paso de la tonalidad al atonalismo revestía una importancia prioritaria a partir del valor y de la jerarquía, adjudicados a las relaciones de los sonidos como articulación principalmente de frecuencias más que de

¹ Es importante destacar que en los comienzos del siglo XX la *tonalidad* pudo abandonarse por distintas intervenciones y procedimientos. Sin embargo, el criterio valorado como legítimo fue el realizado por los procesos de hipercromatismo, modulación permanente, disonancias extremas, tematismo, tendencia a la linealidad contrapuntística y otros, presentes principalmente en la música austro alemana, consagrados como progresistas, modernos o vanguardistas.

duraciones, timbres, texturas o intensidades. Para los alemanes, el fin de la tonalidad era en el momento de su ocurrencia un proceso de crisis de alturas y, aun más, tal lo expresado, de alturas en un proceso de saturación cromática.

Idéntico concepto se lleva a cabo en el mundo germano durante el proceso reestructivo de un corpus equivalente al de la tonalidad, al menos en su aspecto compositivo, esto es el dispositivo diseñado o «inventado» por Schönberg aproximadamente entre 1920 y 1925: el método dodecafónico. En éste, el autor reconoce varios aspectos definitorios, como la necesidad progresista y hegeliana de establecer tal ideación como un *proyecto* legitimado por la historia de la música (no así como un sistema), además de un *método de composición*. Tal pretensión previó la predicción y la organización serial, únicamente, de las alturas (alturas que de hecho siguen aglutinándose en matrices cromáticas), con lo cual puede inferirse nuevamente un énfasis y una atención sobre este componente, en tanto parámetro determinante y jerárquicamente superador de cualquier otro.

Por estas consideraciones importa reconocer, entonces, que la crisis de la tonalidad-altura (y el consecuente atonalismo) constituyó el hecho más complejo para muchos compositores (fundamentalmente los austrogermanos), dado el valor histórico, axiológico, técnico y estético que tuvo como modelo cohesivo. Asimismo, el *atonalismo* se ubica como el orden natural en el que el lenguaje musical se reorganiza nuevamente (al menos de modo provisorio, antes de la formulación del dodecafonismo), luego de la abolición germana de la tonalidad.

Adorno otorga a estos planteos una gran significatividad, como validaciones, denuncias y críticas hacia una sociedad cada vez más alejada de valores espirituales y del devenir histórico, y más cercana al mercado. Analiza y compara el destino que está teniendo la tonalidad en otros andariveles estilísticos —la música francesa, la música urbano-popular— inclusive de su propio país y en esa misma época, generando ellas una minuciosa diatriba.

Volveremos a uno de los ejes problemáticos iniciales: Mahler-Stravinsky y el juicio adorniano. ¿Cómo opera en estos músicos la noción de fin de la tonalidad? ¿Sufrió Mahler los avatares y los desvelos de encontrar o de continuar la línea armónica austroalemana dejada en un punto crítico por Wagner, a la manera schoenberguiana?

¿Fue Stravinsky un compositor preocupado, centralmente, por los aspectos conductuales y progresistas del *armonía tonal*?

Valgan algunas aclaraciones. Primeramente, no pretendemos parangonar en idéntico estatuto las comparaciones de Mahler y Stravinsky con las de Schönberg y Stravinsky. Se entiende que esta segunda dupla revela aspectos mucho más extremos y definitorios en el

momento de la crisis y de la reorganización de los sistemas musicales en Europa. Interesa analizar, fundamentalmente, las razones por las que Adorno compromete su mirada crítica en un elogio y un desvalor de los dos autores primeramente nombrados, cuando en los mismos, como ya se ha expresado, parecieran presentarse actitudes y obras no atentas a los criterios de progreso histórico defendidos por el filósofo. Se mencionarán (en virtud de evitar desvíos hacia la realización de una indagación técnica no pertinente por el momento a este estudio), algunas cuestiones generales y primordialmente conceptuales de ambos autores.

Mahler y Stravinsky: la cuestión de la tonalidad

Puede señalarse que Stravinsky no se atiene a una historia lineal hegemónica de la tonalidad (hecho que revela una semejanza con el modelo tonal nacionalista ruso desde el siglo XIX). Desde esta base técnico-ideológica, la tonalidad convive con materiales de raíz modal y pentatónica que, si bien desestabilizan los principios gramaticales de aquélla, lo hacen por una operación sustractiva, incluso aditiva, a la manera de un agregado espurio. La consecuencia de este procedimiento impacta en un mayor diatonismo, o en todo caso formula un cromatismo no resultante de movimientos inerciales o lineales. Se advierten tratamientos de «suciedad» de los acordes, por medio de procedimientos de yuxtaposición, o bien una decidida politonalidad, criterios no previstos en la organización sistémica de la tonalidad. De este modo, Stravinsky alienta aquella ahistoricidad sistémica y, en consecuencia, contradice el principio de evolución del arte tal vez más que ningún otro. De allí la «condena» de Adorno, en particular efectuada primeramente sobre su período ruso (entre 1900 y 1915, aproximadamente).

¿Qué ocurre entonces con Mahler? Se insiste en preguntar por su diferencia con el compositor de *La Consagración...* ¿Qué distingue a estos músicos, ambos nacidos en un Este marginal? Posiblemente puede darse a Mahler la licencia de un lugar diferente de avistamiento de la historia. Primeramente, como continuador de una tradición (que luego intentará analizarse y posiblemente desdecir con mayor precisión) de origen voluntariamente austroalemán, situación que le otorga entidad y validación sistémica como exponente de la música centro europea. Por otra parte, y por esto mismo, su consideración como seguidor supuesto de los avances técnicos del tiempo y de la cultura hegemónicas en las que habita.

Sin embargo, se advertirá cómo para Mahler las cuestiones armónicas y melódicas se resisten (aunque por decisiones diferentes a las de Stravinsky) a un tránsito por el único camino del progreso, esto es (y de acuerdo a las intuiciones adornianas) a la cromatización y la saturación del discurso tonal. Si bien tonal, la armonía mahleriana resultará contaminada por otros materiales también modales o pentatónicos. Sin embargo, la diferencia con Stravinsky será notoria (y se piensa centralmente en el Stravinsky a partir de 1918, en el mencionado período neoclásico). Mientras Mahler realiza una personal hermenéutica de la tonalidad wagneriana, o bien la proveniente de un origen folk o urbano, checa, judía o austro alemana, siempre alcanzada por un impulso vectorial pertinente a aquélla; Stravinsky se instalará en un *espacio tonal* cuya tonicidad no estará marcada por pautas funcionales, sino por pautas articuladas en una especie de rearmado mecánico. La repetición, las particularidades métricas y acentuales de la irregularidad, la permutación y la yuxtaposición constituirán los aspectos más destacables para este nuevo *ser tonal*.

Es sumamente importante destacar en qué momento del desarrollo musical del siglo XX se efectúan estas producciones. Mahler concibe sus obras en el complejo momento en el que se abren innumerables puertas y posibles soluciones al problema del *sistema tonal* y de su crisis, entre 1880 y 1911. Stravinsky retoma la tonalidad cuando ésta, hegemónicamente, ya se ha derrumbado, a partir de 1918. Por lo tanto, Mahler y su no innovación progresista ocupará el espacio que oscila en el abismo de fin de siglo. A Stravinsky este «perdón» no puede otorgársele dado que el derrumbe hegemónico ya ha ocurrido y nadie arrojado en él (o aun fuera de él) tiene la posibilidad o el derecho de restaurar lo que se ha precipitado y hecho trizas.

La palabra de Adorno

¿Qué dice Adorno al respecto? Variadas, extensas y profundas son las cavilaciones, las aserciones y los pensamientos del autor con relación al lugar que ocupa Mahler en el universo finisecular de Europa. Y nos internaremos ahora en él, dejando a Stravinsky provisoriamente para una reflexión final. Sería realmente extenso comentar cada una de estas ideas respecto del autor, por lo que se elegirán alguna de ellas en tanto disparadores, con el fin de efectuar las propias reflexiones e interrogantes.

En principio, el significado del apartado que se comenta, denominado por Adorno «Tono» (y que no se relaciona con la traducción del vocablo alemán *Tön*, que significa *sonido*) tiende a señalar y a describir ese

aspecto menos nítido o difuso de alguna categoría que se corre y se tiñe de un especial color o matiz, perdiendo (o ganando) en variables, intenciones, detalles, enfatizando, transgrediendo o desluciendo algún rasgo accidental, ornamental o incluso estructural de un determinado discurso. Igualmente, este tono operaría como un modo de decir no sobre algo nuevo, sino sobre un mecanismo enunciativo ya previamente dicho, realizado o presentado.

Adorno intenta situar a Mahler no en el espacio de un absoluto compositor original (con la consabida aserción que en realidad ningún creador lo es), sino en la tardía y cansada experiencia de lo que vuelve a decirse sin esperanza; en el camino de lo desviado, lo indirecto y lo paródico; en la coexistencia de mundos diáfanos, sublimes y contaminados; en un diatonismo que parece anacrónico con el contexto hipercromático de su propia contemporaneidad austrogermana al que se hacía referencia, la violencia extraída de un lenguaje que todavía no está preparado para el mundo post tonal que enfrentará el neto Expresionismo de la Escuela de Viena, lo fraccionario, lo estridente, lo infantil y lo macabro, lo plebeyo y lo kitsch, tradicionalmente expulsado de la gran música. En síntesis, una enorme especie de *como sí*, un nuevo y original tono de enunciar lo ya enunciado.

Comenta Adorno en el apartado en cuestión algunas marcas del estilo mahleriano: la alternancia y la expulsión mutua de los modos mayor y menor que juegan aspectos emocionales, afectivos y remitentes a mundos de triunfo y de tragedia respectivamente; el mencionado diatonismo triádico y el concepto tan particular de modulación —en Mahler asociado más a procesos de yuxtaposición o de macro estructura, que a la relación en temporalidades más acotadas y advertibles por la percepción o la memoria—; la procedencia y vinculación de Mahler con el mundo de la canción por medio de una asimilación del lenguaje musical al lenguaje de la palabra; el tratamiento temático atinente al popurrí, entre marchas militares, canciones judías, medievales, canciones de raíz folklórica austro alemana, canciones infantiles, fragmentos de músicas nocturnas, extensas y tersas melodías, entre otros variados aspectos.

Estas enumeraciones de Adorno, a su vez cargadas siempre con una cuota interpretativa, traccionan hacia ciertas y nuevas preguntas, alguna de las cuales el autor responde en el mismo texto. De este modo se pregunta: ¿por qué Mahler con el empleo de tantos materiales o, en todo caso, de procedimientos no originales, folklóricos, desviados o paródicos no es un compositor nacionalista o un neoclásico como Stravinsky? El aspecto nacionalista desiste en Mahler. En los compositores de esta escuela del siglo XIX, como Dvorak u otros, el sentido nacional recae en lo folklórico rural, y los autores con intentos

ingentes buscan asimilar a la estructura general (a veces dominada por una sonoridad centroeuropea) aquellos materiales. En Mahler el elemento folk aparece por irrupción, constatando un quiebre o un corrimiento súbito que se separa abruptamente del resto de los materiales, por lo que su participación en el discurso total no es unívoco ni pretendidamente integrado al resto, sino que se presenta como uno más de los componentes que se agitan en la organicidad general de la red temática o motívica.

Respecto al tópico neoclásico, comenta Adorno (2008), «no hay en ella [en la música] ningún rastro de actitudes objetivistas como las del neoclasicismo; en sus esferas se odia a Mahler» (p. 180). Más adelante el autor asocia el pensamiento stravinskiano a los arquetipos de Jung, mientras que Mahler «recuerda el método catártico de aquel Freud que, judío de la Bohemia alemana como Mahler, se cruzó durante una fase crítica de su vida» (Adorno, 2008, p. 186). Se entiende que de estas apreciaciones adornianas pueden desprenderse algunas cuestiones centrales para entender tanto el aprecio y la admiración que el autor profesa por Mahler como la permanente sospecha hacia el compositor ruso.

No es tanto el empleo de materiales, de técnicas, de procedimientos, de sonoridades o de estéticas del pasado lo que inclina a Adorno a sus respectivos juicios de valor (y a las que Mahler frecuentemente cita como en el mozartiano primer movimiento de su cuarta sinfonía o el caleidoscópico *collage* del final de su séptima), sino finalmente el concepto de vigencia expresiva, de validación comunicacional; la alusión y el compromiso personal manifiesto en los dos músicos.

Mientras en Mahler la historia occidental es glosada con un desesperado y vívido escenario de recuerdos, corrimientos, simulacros y fragmentos eufóricos (místicos o sufrientes), en Stravinsky ese mismo mundo aludido es reconstruido como un objeto inerte, *voluntariamente* objetivable, como un mecanismo mecánico, imparcial, ajustado hasta el mínimo detalle, pero carente de la dimensión emocional o expresiva. La parodia mahleriana es una máscara casi al nivel de las de Ensor: detrás de ellas intuimos a un hombre que se parece mucho a su disfraz, que ya no puede desprenderse de él porque esto implicaría un vacío en el que tal vez confirmaríamos con terror, que la máscara está aferrada indisolublemente a la carne de su portador. Las máscaras de Stravinsky dejan ver sus cordones de sujeción, atadas a las cabezas lisas (y con los rasgos dibujados sin mucha diferenciación, tal como prototipos) de sus maniqués, a figuras de cartón o, en todo caso, a entes inanimados que, como marionetas, se reactivan en una febril pero desapasionada función escénica.

En este trabajo se comentaba el lugar casi experiencialmente físico y visible de Mahler de permanecer al borde de un precipicio con la historia, agolpándose detrás de él y con la única posibilidad de rememorarla antes de una brutal catástrofe. Las marchas fúnebres, los *tam tam* resonantes desde oscuras sonoridades, el arpa y las campanas tañendo recuerdos o celestiales avistajes, los cencerros sobrevolando montañas y valles, los corales de metales, los cantos de pájaros, los *ländler*, los valeses y los minuets recogiendo espectrales transfiguraciones del pasado vienés (el de los siglos XVII, XVIII y XIX), el canto confiado y buscadamente inocente de adultos y niños, las permanentes panorámicas del paraíso y el infierno, la culpa judeocristiana, el afectado y sobreactuado lirismo, la teatralidad, el orientalismo, la irrupción de lo que Adorno llama justamente «telón y fanfarria», el enrarecido sonido de los instrumentos lejanos y fuera de escena, todos conforman elementos variados y heterogéneos que aluden a ese adiós y recuento o postrer pasaje de lista en el hipertrófico mundo del fin de siglo, tan admirable como aberrante.

Cerca del final

El caso de Mahler y su provisorio parangón con Stravinsky indica el lugar del progreso en este momento tan álgido, marcado por circunstancias y por procesos que finalizan y que comienzan, como ya se ha señalado, en la bisagra de los siglos XIX y XX. La música de Mahler proferirá los gritos y las glorias de un pasado, y si bien no avanza en busca de otro paradigma (al menos técnico, ya que desde nuestra mirada bien podría ser uno de los gérmenes del posterior pensamiento postmoderno), reactualizará e invocará los dones y las miserias del modelo moderno junto al resto fermentado de un estilo musical crepuscular, música personal, invadida que, como señala Adorno (2008), «no expresa la subjetividad, sino que ésta toma en ella (*la música*) posición ante la objetividad» (p. 172). Será para Adorno, finalmente, una música hecha de jirones, de desechos, incompleta, mezclada, pero siempre vívida y significativamente poderosa; su inconfundible y personal *tono* será equiparable, finalmente, a su compleja y riquísima esencia.

Al mundo stravinskiano, por su parte, le estará prohibido el hundimiento en este pasado con el supuesto fin de «reactivarlo». En principio porque en Stravinsky no hay ni una estirpe ni una historia real que lo conecte y lo convalide con aquél; como ruso, pervive en él una otredad en la que no opera ninguna deuda (o en todo caso, ninguna lo suficientemente legítima y verificable) con la gran historia de la cultura europea. Por otra parte, Stravinsky pretende volver cuando el colapso ha ocurrido. Desde este lugar, su tarea es infructuosa porque la historia modélica a

la que se hace referencia ha quedado hecha añicos y su reconstrucción solo puede realizarse por una operación dialéctica (de la que Europa ha dado señales ejemplares a lo largo del tiempo) y no por una farsa objetiva, reconstructiva e inexpresiva.

Para finalizar, compartimos unos fragmentos de Adorno (2008):

Lo que en Mahler suena como si estuviera por detrás de su propio tiempo es lo que está ensamblado con la idea [...]. Si cualquier otra gran música de la época se replegó a lo que cae dentro de su reino nativo, sin tomar nada prestado de una realidad o de un lenguaje heterónomos a ellas, la música de Mahler invió lo escindido, lo particular, lo impotentemente privado de tal pureza (p. 180).

Referencias

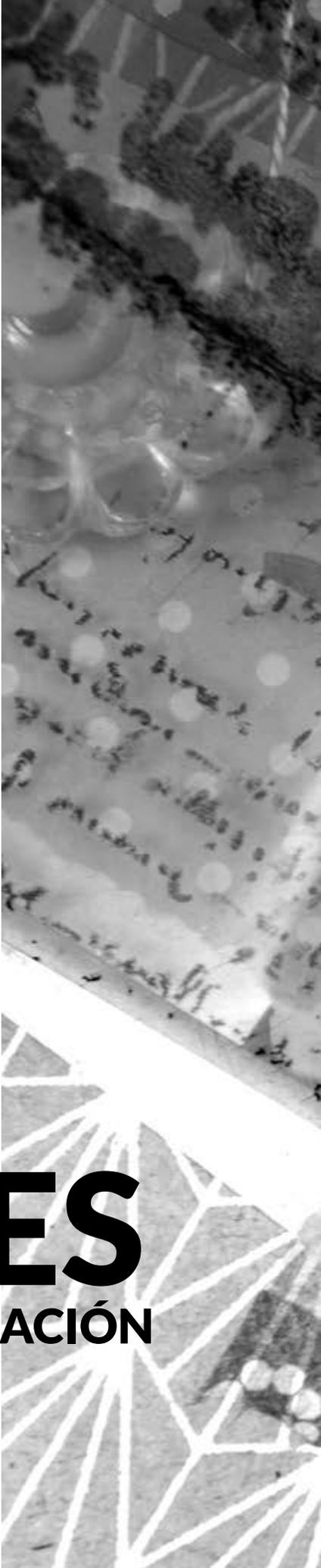
Adorno, Th. (2008). *Monografías musicales (Mahler. Una fisionomía musical, Punto II - Tono)*. Madrid, España: Akal.

Adorno, Th. (2003). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid, España: Akal.

Adorno, Th. (1984). *Reacción y progreso*. Barcelona, España: Tusquets.

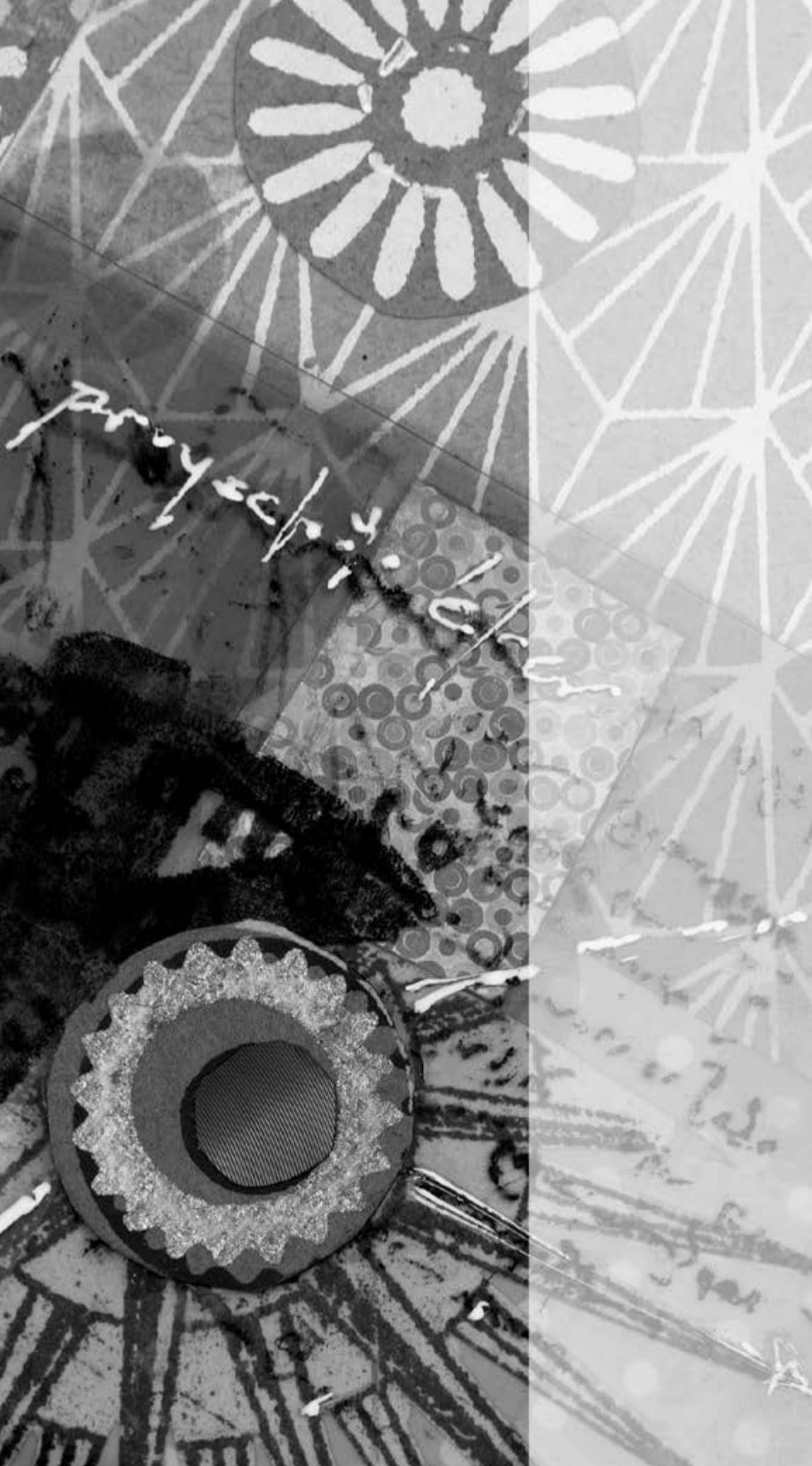
Schoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid, España: Taurus.

Paz, J. C. (1958). *Arnold Schoenberg: o el fin de la era tonal*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.



INFORMES

DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN



MODERNIDAD ARTÍSTICA Y GIRO DECOLONIAL¹

ARTISTIC MODERNITY AND DECOLONIAL TWIST

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA
mariaderueda@gmail.com
GERARDO GUZMÁN
cucoguzman@hotmail.com

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

Recibido 12/3/2018 | Aceptado 3/7/2018

Resumen

Se trata de revisar las concepciones canónicas de la modernidad artística latinoamericana desde una perspectiva crítica y situada desde los estudios decoloniales y el hacer en las cátedras Historia de las Artes Visuales III e Historia de la Música III de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En ambas materias se trabajan contenidos sobre las artes locales, nacionales y latinoamericanas/sudamericanas, en comparación con los movimientos europeos de la modernidad y la contemporaneidad. Este proyecto revisa algunas líneas historiográficas recientes sobre la historia y la teoría de las artes locales y latinoamericanas. Se revisarán, también, algunos casos de producciones artísticas.

Palabras clave

Modernidad; decolonial; artes latinoamericanas

Abstract

This article aims to revise the canonical conceptions of the Latin American artistic modernity from a critical perspective and from the decolonial studies and the activity in the subjects History of Visual Arts III and History of Music III of the Faculty of Fine Arts of the National University of La Plata. Both subjects deal local, national and Latin American/South American art in comparison with the European movements of modernity and contemporaneity. This project revises some recent historiographic aspects about history and theory of local and Latin American arts. Some cases of artistic productions will also be revised in this article.

Keywords

Modernity; decolonial; Latin American arts

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Período: 2018-2012. B/345. El título completo del proyecto es «Modernidad artística y giro decolonial. Aportes al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y teorías de las artes visuales y musicales del siglo XX»



DIRECTORA

De Rueda, María de los Ángeles

CODIRECTOR

Guzmán, Gerardo

INTEGRANTES

Alonso, Mariela
Di Luca, Fabiana
Díaz, Pablo Adrián
Ielpi, José F.
Menacho, Luis
Pérez Balbi, Magdalena
Sosa, Rocío
Veloz, Pheonía

BECARIAS

Álvarez, Lucía (Tipo A)
Macario, Teresa (CIN)

COLABORADORES

Anzoategui, Daniela
Claus, Mónica
Ortega, Lucila
Uncal, Carlos
Ves Losada, Mariano

Objetivo general

Contribuir al conocimiento del campo de estudio de las artes comparadas en la modernidad latinoamericana desde la revisión y el análisis de algunos tópicos en obras y en documentos de artistas y de teóricos desde una perspectiva decolonial. Aportar una perspectiva interdisciplinaria situada en lo local *sobre y para* la divulgación académica educativa de la teoría y de la historia de las artes en Latinoamérica.

Resumen técnico

El proyecto aborda el estudio comparativo de una serie de manifestaciones artísticas, visuales, musicales, audiovisuales y teatrales producidas en la Argentina durante el siglo XX, en el marco

de una estética sudamericana o latinoamericana. Se revisarán desde una perspectiva decolonial los cruces entre las artes, algunos tópicos estético-culturales que aporten al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano. Se examinarán las narrativas canónicas a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y en teorías de las artes visuales y musicales del siglo XX —desde las cátedras de Historia de las Artes Visuales III e Historia de la Música III, de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)—.

Marco teórico

El proyecto gira sobre el abordaje crítico y el estudio de algunos tópicos y experiencias de la modernidad artística local desde una perspectiva decolonial, que invierte el eje Europa-Latinoamérica a partir de los conceptos de modernidades paralelas, descentradas, múltiples y simultáneas, regionalismo y antropofagia. Se indagará sobre *ideas-fuerza* como lo universal, lo local, lo inédito, lo retomado, la invención o la recreación, que marcaron la modernidad europea y que en Latinoamérica (al igual que en Europa del este, por ejemplo) tuvieron que adecuarse a partir de la existencia de nuevos escenarios, territorios y tópicos de referencia histórica, temporal, geográfica y social. Esto se realizará en el marco de posibles revisiones críticas de las narrativas y de las operaciones dominantes de la historia de las artes.

Se propone mirar las posibles respuestas artísticas a las relaciones de poder, entre las culturas centrales y las periféricas, a partir del desarrollo de algunas temáticas opacadas, de géneros subestimados y de dispositivos no considerados habitualmente. Se trata de enfocar el estudio en obras que han dado respuestas dinámicas a los procesos de identidad estético-social: centro-periferia, local-nacional-regionalismo-cosmopolitismo, vanguardia-tradición, culto-popular, artesanal-tecnológico, purismo, mezcla.

La perspectiva decolonial junto con los reencuadres de montaje y de anacronismo del discurso histórico artístico comparativo nos permite romper con la linealidad del relato homogéneo y purista de las artes de la modernidad y trabajar en la generación de tramas y de derivas, según la concepción de montaje de la historia, la relación de discontinuidades y de pequeños relatos. A su vez, nos permitirá enfocarnos en la mirada comparativa y relacional; y tratar de comprender el período desde las diferentes apropiaciones de la modernidad entre América Latina, Argentina y Europa.

La modernidad es una matriz que tiene variadas realizaciones históricas, al decir de Cristina Reigadas (2012), aunque ha dominado

su historia eurocéntrica, por lo que resulta fundamental deconstruirla. Es necesario hablar de *modernidades múltiples* para comprender los diversos procesos mundiales en sus contrastes y en sus diversidades (Ortiz, 1997), en América, en América Latina y en Europa. Tiempos y espacios homogéneos y hegemónicos han sido interpelados por la reflexión en torno a los anacronismos, los solapamientos histórico temporales y el giro decolonial (Mignolo, 2003; Dussel, 2015) que revisa críticamente los presupuestos de los relatos establecidos, como el de las historias de las artes canónicas en la Argentina y en América Latina. El concepto de modernidad implica una serie de características, concepciones, itinerarios y horizontes puestos en juego. También supone una tensión entre las ideas de universalización, nacionalismo, cosmopolitismo, regionalismo y globalización. La reflexión sobre los vínculos entre las producciones artísticas, las teorías y el discurso histórico ha estado ligada al campo disciplinar de la historia del arte y de los estudios de cultura visual, y a una línea de estudios musicales en América Latina. En nuestro presente se recuperan algunos debates, relatos y mitos históricos que habilitan su revisión, nuevas teorías y prácticas que ponen en cuestión las periodizaciones, las localizaciones y los objetos canónicos.

La investigación en Artes tiene una heterogénea presencia diversificada en algunos tópicos más explorados que otros. Con respecto al proceso de modernización y a la experiencia moderna en América Latina, este proyecto considera clave los aportes de Ticio Escobar (1998) sobre las ideas de otras modernidades y *modernidades paralelas* como ejes para pensar las problemáticas de colonización, aculturación, contaminaciones, periferias, universalización, cosmopolitismos, mirada etnocéntrica, nacionalismos y regionalismos en la historiografía, la estética y la crítica de las artes visuales del período estudiado. A partir de la experiencia de las cátedras que participan del proyecto, se torna necesario situar las discusiones de la modernidad, revisar, profundizar y ampliar con el estudio de autores, obras, movimientos o situaciones no abordadas desde esta perspectiva.

El enfoque asumido privilegia la decisión de reposicionar las posturas teóricas, históricas y críticas sobre esta problemática a fin de observar el proceso de modernidad, de modernización y de construcción de un campo para las artes visuales y musicales sudamericanas/latinoamericanas a partir del pensamiento sobre lo local, lo latinoamericano propiamente dicho, lo cosmopolita y lo global (Flores Ballesteros, 2003; Corrado, 2012), desde las tensiones y las diásporas de modernidades y de vanguardias según el centro, y modernidades según la periferia o en el cruce de caminos, de mestizajes y de intersecciones entre lo popular, lo masivo y lo académico y anti-académico. Se trata

de pensar las producciones realizadas en Latinoamérica como un gran espacio de asimilaciones, confrontación, resistencias, aperturas, tradiciones y traiciones (Paz, 1990) y cierres al paradigma moderno central.

La estrategia comparativa entre las artes visuales y musicales en el ámbito local se establece a partir de algunos tópicos y subtemas y hace hincapié en un eje sincrónico descentrado y en una deriva de sentido y de articulaciones poéticas en torno al pensamiento sobre América Latina, Argentina y Europa. ¿Cómo las prácticas y las teorías elaboran identidades? Marta Traba (1994) expone lo siguiente al respecto:

Esa identidad, aún encarada como utopía, es la que re-unifica las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. Pero el objetivo de alcanzar la identidad no puede salir de la especulación teórica sino de las obras de los artistas. Ellas nos guiarán por un laberinto que, pese a todo, tiene sus claves para que podamos recorrerlo con éxito (p. 11).

El enfoque moderno eurocéntrico se caracterizó por tratar de deslindar con cierto rigor sus fronteras antes de la gran división (arte culto y arte popular, mayor y menor, alto y bajo) y dejar lo *otro evanescente* (Huysse, 2002) fuera de los estudios sobre arte moderno y vanguardias. En las modernidades locales la tradición de lo nacional no es fija o estereotipada, sino que se moviliza con la inclusión y la develación de rasgos locales, de lo criollo, lo mestizo, lo negro, lo indio en una trama compleja de indagación y apropiación de la novedad europea.

Muralistas, indigenistas y antropófagos forman parte de esa tradición moderna periférica y descentrada. A partir de los años treinta la imaginación técnica y la industria cultural ponen en escena nuevas otredades, la cultura popular y la cultura de masas, que se incorporan a dialogar críticamente con esas artes y ese pensamiento nacional latinoamericano no homogéneo. La lógica de inclusión y exclusión recreará nuevas retóricas y figuras.

Por su parte, la tradición historiográfica musical señala la formación de una escuela de música argentina que siguió los avatares de los procesos políticos, sociales y culturales del país y, por extensión, del mundo latinoamericano, radicado centralmente en el sur del continente. Las transformaciones ocurridas desde los modelos agroexportadores y oligárquicos de fines del siglo XIX a las primeras ideas radicales y luego la asunción del peronismo constituyeron marcos referenciales para una noción más o menos hegemónica señalada por Buenos Aires de artista creador, obra, intérprete, espacio, público y difusión y proyecto nacional.

De este modo, y dejando de lado la experiencia colonial hasta 1853 (inserta en la idea de una música argentina como un adorno distractivo, imitativo y social), el proyecto conservador propicia un emprendimiento cultural vasto y supuestamente federal. La generación del ochenta aglutina artistas académicos, argentinos en su mayoría, pero con formación europea, creyentes de una validación de la música ineludiblemente sostenida por la tradición del folklore. El gaucho, el paisano, el criollo se establecen como los protagonistas, al igual que los paisajes y los relatos. Lo originario queda en el margen de la leyenda superada. Sus historias alimentan también estas tradiciones, pero tocadas con un aura de exotismo. El arte cultivado por estos músicos recae en la copia de formas y de géneros europeos con temas y tópicos argentinos: materiales pentatónicos, modales o propios de las escuelas post-románticas, que generan un *pendant* con las experiencias wagnerianas de César Franck, Paul Dukas, Vincent D'indy e, incluso, de Claude Debussy o de un Gabriel Faure temprano. Los debates argentinos entre campo y ciudad, entre paisano y compadrito, se manifiestan también en el nacimiento del tango y la milonga, extrañas mixturas de elementos europeos, criollos y negros. Estos géneros están espejados por variadas especies folklóricas reconocidas desde cuatro posibles puntos de interés: la pampa y la ciudad, el norte y el litoral, con ciertos ecos de la música andina. El *desierto* del sur no admite ningún reconocimiento cultural: allí persiste solo la barbarie.

Con el siglo XX y la finalización de la Primera Guerra Mundial, el universo aristocrático oligárquico entra en una fuerte tensión con los movimientos populares, obreros y burgueses. Estos datos inauguran la posibilidad de un movimiento musical afianzado sobre una nueva modernidad: más industrial, democrática, expansiva y librepensadora. Se desconfía de una única tradición folklórica como basamento de un proyecto nacional. Se ponderan lenguajes más abstractos, exploratorios y afines ciertamente a una voluntad de manipulación de materiales y formas *per se*, sin referencias explícitas a tales orígenes.

En esa mirada, Europa sigue siendo el modelo: se auratiza en el arte de entreguerras al neoclasicismo, con Ígor Stravinsky y el Grupo de los Seis, entre otros como bandera. Se crean, así, aglutinaciones de músicos académicos despojados de su *historia natural*, que buscan revestirse de progreso y pulcritud. La Agrupación Nueva Música de Juan Carlos Paz, el Grupo Renovación ideado por Juan José Castro, junto a otros intentos expandidos a las letras y las artes visuales, el teatro, la radio y el cine, configuran otros intentos de un arte argentino y son fraguados por compositores seguidores de la Escuela de Viena, el jazz o la música de Bela Bartók.

En este debate, y como emergente final de las áridas polémicas de los

años veinte y treinta en torno a las nociones de tradición e innovación, y su correlato entre nacionalismo y *universalismo*, se pronuncian centralmente Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz, que conforman proyectos divergentes en cuanto a la validación epistemológica de una música propia: Ginastera en una suerte de bartokismo que sintetiza y estiliza con un lenguaje no lejano de brutismo y ruidismo, las músicas criollas; Paz, en una necesidad de liberación de influencias folklóricas, tendiente a la atonalidad, las formas puras del contrapunto, la sonata, la invención o la suite y el dodecafonismo. La música argentina llega así hasta los años cincuenta. Otros autores dignos de conocimiento, investigación y acercamiento oscilan entre estas aguas. Por su parte, el tango y otras especies se constituyen en los paradigmas del arte popular y configuran poéticas de enorme valor técnico y estético, que incluso alcanzan el mundo europeo.

La posibilidad de indagación estilística, la comparación entre las artes, el análisis, una nueva periodización y las posibles transferencias entre las artes académicas y populares de este momento promueven pertinencias investigativas a los fines, tanto de encontrar marcas propias como en el sentido de evaluar el carácter autónomo, original y argentino de este especial momento de la modernidad en este acrisolado territorio de Sudamérica.

Referencias

- Corrado, O. (2012). *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. Ciudad de México, México: Akal.
- Escobar, T. (1998). Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar>
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en América Latina: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Revista Huellas*, (3), 31-44. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/167>
- Huysen, A. (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona, España: Biblioteca de Bolsillo.
- Ortiz, R. (1997). Modernidad-mundo e identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), 97-108. Recuperado de http://bvirtual.uco.edu.mx/descargables/502_modernidad.pdf

Reigadas, C. (2012). Modernidades múltiples e historia global. Aportes para pensar el lugar de Latinoamérica en el mundo. *De Signos y Sentidos*, (13), 15-26. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DeSignosySentidos/article/view/4088>

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Nueva York, Estados Unidos: Banco Interamericano de Desarrollo.

LÓGICAS DE LA PRODUCCIÓN DE INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO DEL ARTE¹

RESEARCH PRODUCTION LOGICS IN THE FIELD OF ART

CLARA AZARETTO
clara.azaretto@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 21/3/2018 | Aceptado 11/7/2018

Resumen

El presente proyecto aborda el tema de la investigación en arte a partir del estudio de proyectos de investigación que se desarrollaron en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se pondrá foco en las estrategias metodológicas que adoptaron los investigadores para abordar sus objetos de estudio. Nos referimos a los recortes temáticos que privilegian, cómo expresan sus problemas, qué tipo de hipótesis formulan, qué tipos de diseños predominan y cuáles son sus propuestas en relación con el análisis de los datos.

Palabras clave

Investigación; arte; metodología

Abstract

His project deals with the subject of art research from the study of research projects that were developed in the Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). It will focus on the methodological strategies adopted by researchers to address their objects of study, we refer to: thematic cuts that privilege how they express their problems, what kind of hypothesis they formulate, what types of designs predominate, what are their proposals in relation with the analysis of the data.

Keywords

Investigation; art; methodology

¹ Este proyecto pertenece al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B338. Período acreditado desde el 01/01/2018 hasta el 31/12/2019.



DIRECTORA

Azaretto, Clara

CODIRECTORA

Valesini, Silvina

INTEGRANTES

Paduán, Fernando

Quiroga, Jorgelina

Quiroga, Pablo

Wood, Lucía

Objetivo del proyecto

Analizar el escenario de la Investigación en arte en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en función de reconocer las lógicas subyacentes a los procesos de investigación desarrollados y en desarrollo.

Marco teórico

Entendemos la metodología de la investigación como una disciplina reconstructiva, cuyo objeto es identificar y hacer explícitas las regularidades del proceder en la práctica de la investigación científica. Desde nuestro posicionamiento, consideramos la ciencia como un modo particular de producción de conocimiento, en el que encontramos como rasgo distintivo la búsqueda de un *criterio externo*, es decir, la contrastabilidad empírica como criterio de validación de las construcciones teóricas—diferenciándose así de otros modos o métodos de producción de conocimiento— (Samaja, 2003a). En la investigación en arte, como en toda práctica investigativa, encontramos la tensión propia del método de la ciencia, entre la búsqueda de descubrimiento de un nuevo conocimiento y las exigencias de validación.

La vinculación entre la lógica del descubrimiento y la lógica de la validación o contexto de justificación ha constituido un eje sustantivo de abordaje en las perspectivas constructivistas o historicistas, en oposición a posiciones positivistas y prescriptivistas sobre la ciencia (Samaja, Klimovsky & Schuster en Azaretto y otros, 2014, p. 73).

Reconocer ambos contextos, el de descubrimiento y el de validación, como lógicas inseparables e inherentes al método de la ciencia, nos convoca a su vez a pensar el conocimiento científico desde esa misma dialéctica. Con este sentido, nos serviremos de la lectura metodológica de las producciones investigativas para analizar la concepción y la dialéctica de ambos polos: descubrimiento y validación.

La investigación en el campo del arte cuenta con una reconocida trayectoria en los espacios académicos, aunque no existe coincidencia sobre la misma. Sigue vigente la polémica acerca de su estatuto. El debate se establece entre quienes sostienen la idea de que la investigación en arte se reduce a la explicitación de los procesos de producción de la obra, y quienes acuerdan en entenderla como otra forma de elaboración de conocimiento con criterios de validación diferentes a los del arte. En la primera de estas posiciones el artista y el investigador se identifican, mientras que en la segunda se establece una distancia entre ellos. Otra polarización se establece a la hora de pensar las relaciones del arte con la ciencia. En este caso no se pone en cuestión el qué se entiende por ciencia, sino más bien se sostiene la ilusión de una respuesta unívoca acerca de esta. Apresuradamente se la homologa a la concepción positivista, sin considerar que esta es una, entre otras, versiones de la ciencia.

A modo de aproximación a la resolución del conflicto resulta pertinente examinar críticamente —en el sentido kantiano del término— los procesos de producción que protagonizan los investigadores en el campo de las artes. El análisis de los mismos nos permitirá inferir las concepciones de ciencia y arte que subyacen a la práctica investigativa en el campo, así como los modos que caracterizan su producción, y tomar posición al respecto.

Roberto Fajardo-González plantea las coordenadas para pensar el estatuto de la investigación en arte. En uno de sus artículos (s/d), señala los polos en los cuales se desarrolla la investigación en el área, marcando su relación con las posiciones y preguntas que acompañan el proceso de inserción del arte en los espacios académicos, específicamente, en aquellos cuya propuesta no se centra exclusivamente en los aspectos teóricos del Arte.

Los debates en relación con la indagación artística en el contexto de la educación superior, de acuerdo con Henk Borgdorff (2006), nos permiten enmarcar nuestra tarea, ya que contemplan el perfil de quien es a su vez artista, docente e investigador. Al respecto, el autor postula una distinción interesante: «Voy a distinguir entre (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes, e (c) investigación en las artes» (Borgdorff, 2006, p. 8).

Define a la primera como aquella que construye como objeto de estudio la práctica artística entendida ampliamente. Reconoce en este grupo las investigaciones que buscan arribar a conclusiones válidas sobre la práctica artística pero constituyéndose desde una distancia teórica. Por su parte, identifica al segundo tipo, las que denomina para las artes, como aquella que describe de modo específico la investigación aplicada. En ella «el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo» (Borgdorff, 2006, p. 9). Los trabajos que integran este grupo, deberán aportar descubrimientos e instrumentos que contribuyan a forjar prácticas concretas de diferentes maneras. Por último en esta tricotomía, aparece la investigación en las artes, que para el autor «es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación» (Borgdorff, 2006, p. 9). La misma no asume la separación entre sujeto y objeto, es decir, no considera que exista distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que se la supone parte esencial tanto del proceso de investigación como de sus resultados.

Este acercamiento entre sujeto y objeto está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones, están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

El debate sobre la investigación artística, según Borgdorff (2006), ha demostrado que resulta provechosa la utilización de nuevas distinciones, que no deriven directamente de elementos del lenguaje artístico en particular, sino que observen el objeto, el proceso y su contexto. Este autor comprende por *objeto* lo que representa la obra de arte —es decir, la composición, la imagen, la actuación, el diseño—, y la estructura dramática, el argumento, la disposición del escenario, el material, la música. Por *proceso* entiende la *producción de arte*: creación, producción, ensayo, desarrollo de imágenes y conceptos o pruebas. En tanto que el *contexto* representa lo que el autor retoma como el mundo del arte, que comprende también la recepción del público, el entorno cultural e histórico, la industria cultural, etcétera. Compartimos con Borgdorff:

La crítica a diferentes clasificaciones con respecto a las Investigaciones artísticas que se intentaron realizar, y la hacemos extensiva a las

clasificaciones de investigaciones en otros campos disciplinares. En primer lugar estas clasificaciones no cumplen con los requisitos necesarios de toda clasificación: clases exhaustivas y mutuamente excluyentes.² En segundo lugar, las clasificaciones previas pueden producir efectos paralizantes para quien se inicia o aborda una investigación en el área, pues tienen una connotación prescriptiva: toda investigación en el campo del arte debe entrar en alguna de estas categorías clasificatorias (Azaretto, 2017, p. 20).

En este sentido es importante diferenciar el trabajo de producción artística y el trabajo de investigación académica o científica, de igual manera que en otras disciplinas distinguimos a la investigación científica de las intervenciones profesionales, no en cuanto lo estrictamente procedimental sino en lo que hace a sus objetivos. Sostenemos que estos aspectos no están claramente diferenciados en los trabajos sobre la temática. «Además es importante señalar que no es condición necesaria ni suficiente cursar una carrera en Arte para producir obras categorizadas como artísticas; ni es obligación de los artistas producir investigaciones en el área» (Azaretto, 2017, p. 20).

Algunos autores, como Gregorio Klimovsky (1994), consideran que no es posible hablar de un único método de investigación científica. Sostienen que aludir a un método o a «el método» implica referirse en realidad a un vasto conjunto de tácticas empleadas para producir el conocimiento (Klimovsky, 1994). A nuestro entender, analizan el tema en un solo plano y consideran el método unidimensionalmente homologándolo con técnicas. Confunden el método con las metódicas particulares. Este punto es crucial en relación con el comprender lo que se juega en la denominación: la Investigación en Arte y su especificidad (Azaretto, 2017, p. 22).

Nuestro proyecto cuenta con antecedentes en investigaciones realizadas en otros campos disciplinarios, como el de la Arquitectura y el del Psicoanálisis, donde se plantean problemáticas análogas a las que se formulan en relación con el debate sobre La investigación en arte.³

² Por exhaustividad y clases mutuamente excluyentes: toda investigación artística queda incluida en una y sólo una de estas clases propuestas.

³ Para ampliar en esta temática se puede consultar *Investigar en Psicoanálisis* (Azaretto y otros, 2014).

Problema de investigación

A continuación, mencionaremos algunos de nuestros interrogantes iniciales: ¿cómo se expresa la producción de conocimiento científico en el campo del arte? ¿Qué modalidades adopta la lógica de descubrimiento y validación? ¿Son reconocibles condiciones metodológicas específicas dentro de la investigación en arte? Las diferencias existentes ¿pueden incluirse dentro de cánones consensuados de científicidad? ¿Están asociadas a operaciones y a procedimientos metodológicos específicos —tipo de estudio y diseño, fuentes, estrategias y técnicas instrumentales y/o de análisis de datos—? ¿O se producen rupturas? En ese caso, ¿en qué aspectos? ¿Cómo describen los investigadores en arte la lógica propia de sus procesos de investigación?

Hipótesis

Una descripción sistemática de los modos en que los investigadores en arte conciben su objeto de estudio, por encuadrarse en aquella producción que participa de las condiciones institucionales académicas actuales, aportará elementos para reconocer estilos que adopta la producción científica en el tema.

Para abordar el interrogante sobre la especificidad de la investigación en el campo del arte debe distinguirse el método de investigación, en tanto condición de posibilidad misma del acto de investigar, de las configuraciones singulares que asume este método en cada disciplina de estudio (Samaja, 1993). Los tipos de esquemas y diseños de investigación, los modelos teóricos de base, los modos de construcción y análisis de datos, los modos de esquematización del objeto de estudio, entre otros, constituyen los rasgos que definen la especificidad del campo de investigación de una disciplina.

En línea con lo planteado, creemos que las formas de producción académica en Arte se corresponden con los Métodos Generales de las formas de la científicidad. Las investigaciones en arte, como en otras disciplinas, tienen como propósito último el descubrimiento de nuevo conocimiento y aspiran a validarlo; llevan adelante acciones que marcan la lógica de un proceso investigativo orientado a problematizar un fenómeno y/o constructo teórico; suponen un esquema de investigación y diseñan estrategias para abordar el problema, analizarlo e interpretarlo. Asimismo, comparten con las formas de la científicidad el requisito de ser comunicables y de dar cuenta de su lógica de producción. Están sujetas, igual que las investigaciones en otros campos disciplinares, a condiciones de coherencia interna.

En todo caso, la especificidad de la investigación en arte radica en las metódicas o en la elección de procedimientos para llevarlas a cabo, vinculadas con las particularidades de la producción artística y sus fundamentos.

Metodología

Esta investigación se encuadra en un diseño de tipo descriptivo-interpretativo. Se utilizará como criterio muestral el de saturación, aplicado al muestreo teórico (Strauss & Corbin, 2002). Se estudiarán los proyectos y los productos de investigación⁴ que han tenido curso en los últimos años,⁵ como también las tesis de doctorado y de maestría, tanto en curso como terminadas en el período a definir.

De este modo, la población de estudio estará conformada por equipos de docentes-investigadores y tesistas —de grado, maestría o doctorado— pertenecientes al ámbito académico de la FBA. Se incluirán al menos diez casos de cada grupo;⁶ así como proyectos y resultados de investigación —a través de informes, artículos, ponencias, de divulgación de resultados— de los mismos equipos y tesistas. Se intentará reflejar en dicha selección, la diversidad de disciplinas y áreas de investigación en el campo.

Por último, las categorías de análisis a emplear se determinarán en torno al aspecto a investigar, es decir, si se trata del abordaje de los proyectos de investigación o si nos abocamos al examen de los modos en que investigadores y tesistas en arte piensan sus objetos de estudio. En el primer caso se analizarán: ejes temáticos propuestos, campos de problematización, delimitación teórica y empírica del objeto de estudio, tipos de hipótesis, fuentes utilizadas, procedimientos operacionales en juego en la delimitación del objeto de estudio, estrategias instrumentales, procedimientos operacionales en el análisis de los datos, lógica del descubrimiento y lógica de la validación, exposición de resultados —enunciación/argumentación/enunciado—.

En el segundo caso, se indagará sobre cómo conciben los campos de problematización en arte, la delimitación del objeto de

⁴ En distintos formatos, como proyectos y materiales de divulgación de resultados y otros.

⁵ La delimitación temporal se definirá al hacer un primer acercamiento exploratorio a la problemática y la consulta con informantes clave, permitiendo identificar un criterio que no resulte arbitrario.

⁶ Se propone abordar tanto los proyectos de investigación, como entrevistar a algunos de los directores/tesistas.

estudio, los procedimientos operacionales en dicha delimitación, los procedimientos operacionales utilizados en el análisis de los datos, los principales obstáculos reconocidos durante el proceso de investigación, la concepción de ciencia y la metodología de la investigación en la que se sustentan, la relación entre la posición del artista y la del investigador en arte.

Referencias

- Azaretto, C. (Coord.). (2017). *Investigar en Arte*. La Plata, Argentina: EDULP. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64154/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1
- Azaretto, C.; Ros, C.; Barreiro Aguirre, C.; Murillo, M.; Wood, L.; Estévez, A.; Messina, D. (2014). *Investigar en Psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: JCE Ediciones.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGdorff-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Fajardo-González, R. (s/d). La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. Recuperado de <http://www.google.co.cr/#q=La+investigación+en+el+campo+de+las+artes+visuales>
- Klimovsky, G. (1994). *Las desventuras del conocimiento científico*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Samaja, J. (1993). *Epistemología y metodología*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Samaja, J. (2003a). *Semiótica de la ciencia. Los caminos del conocimiento*. Inédito.
- Samaja, J. (2003b). *Semiótica de la ciencia. El papel de las hipótesis y de las formas de inferencia en el trabajo científico*. Inédito.
- Strauss, A y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia, Colombia: Editorial de la Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://diversidadlocal.files.wordpress.com/2012/09/bases-investigacion-cualitativa.pdf>

EDUCACIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA, ¿CUESTIÓN DE CONTEXTO?¹

EDUCATION AND ARTISTIC PRACTICE, QUESTION OF CONTEXT?

VERÓNICA DILLON
veronicadillon@hotmail.com

GRACIELA GRILLO
grillograciela51@gmail.com

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

Recibido 14/4/2018 | Aceptado 5/8/2018

Resumen

Estudios pedagógicos desde los años sesenta analizan cuestiones del *contexto* y su relación con los procesos de enseñanza y de aprendizaje en todos los niveles y modalidades educativas. Es decir, en línea con Lev Vigotsky, concebimos al funcionamiento intersubjetivo, las experiencias culturales, los mandatos hegemónicos, la política y el arte como algunos de los inherentes a estos procesos. Los conceptos de zona de desarrollo próximo, marco de referencia, relación dialéctica entre aprendizaje, avance histórico situado y cultural, que pondera las intervenciones docentes. Relaciones del sujeto quien aprende con otros en donde el aprendizaje no es autónomo validando conocimientos cotidianos, no siempre académicos.

Palabras clave

Arte; educación; cognición situada

Abstract

Pedagogical studies since the sixties deepen on issues of context and its relationship with the processes of teaching and learning at all educational levels and modes. That is, in line with Lev Vygotsky, we conceive intersubjective functioning, cultural experiences, hegemonic mandates, politics, art, are some of the inherent in these processes. The concepts of zone of proximal development, frame of reference, dialectic relation between learning, situated historical and cultural development, considers teaching interventions. Relations of the subject who learns with others, where learning is not autonomous validating everyday knowledge, not always academics.

Keywords

Art; education; situated cognition

¹ Este proyecto, llamado «Educación y prácticas artísticas en ámbitos de la UNLP y otros contextos de educación pública y popular argentinos y latinoamericanos», pertenece al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B307. Período acreditado desde el 01/01/2015 hasta el 31/12/2018.



DIRECTORA

Dillon, Verónica

CODIRECTORA

Grillo, Graciela

INTEGRANTES

Arámburu, Hugo
Ardenghi, Verónica
Baldini, Fernanda
Bejarano, Camila
Damenó, Leopoldo
Deluca, Macarena
Di Tomaso, Danissa
Díaz Posse, Macarena
Dotta, Magalí
Dupuy, Rocío
Dury, Verónica
Fernández Rodrigues, Aluminé
Ferrer, Agustín
Grillo, Graciela
Krugger, Germán
Ladaga, Cris
Marchetti, Rocío
Melo, Florencia
Moraga, Jonatan Emanuel
Romero, Ricardo
Serra, Florencia
Tarela, Mariel

Objetivo del proyecto

Promover el estudio, la investigación, la producción y la renovación pedagógica de la docencia, así como también de las prácticas artísticas en sus diferentes disciplinas. Otorgar preeminencia a la reflexión sobre aquellas experiencias generadas en la Argentina en el marco de la unidad continental latinoamericana, contextualizando saberes en diferentes ámbitos educativos, académicos y populares.

Avances

En la Argentina, la Ley de Educación Nacional N.º 26.206 (2006) se formalizó para construir una sociedad justa, reafirmar la inclusión, la soberanía y la identidad nacional. A través de ella se tiende a profundizar el ejercicio democrático de los sistemas y a respetar los derechos humanos con sus libertades fundamentales, fortaleciendo, al mismo tiempo, el desarrollo económico. El acceso gratuito a los diferentes niveles educativos, incluido el universitario, constituye una verdadera singularidad en el contexto latinoamericano.

En este marco, durante el desarrollo del presente proyecto nos propusimos ampliar las líneas de investigación tributarias del proyecto anterior porque considerábamos necesario extender el campo de estudio. Proseguimos con experiencias artísticas y pedagógicas en cárceles y en otras instituciones sociales, con niños y jóvenes provenientes de los sectores sociales más vulnerables, pues todas son situaciones pedagógicas, todas tienen maestros y estudiantes y objetos de conocimiento a perseguir.

Sin lugar a dudas, se trata de circunstancias múltiples y diversas en sus aspectos sociales, económicos, culturales, históricos y políticos. Hemos evaluado reflexivamente, desde el año 2015, las teorías críticas sobre el carácter reproductor de las desigualdades en el aula y en otras situaciones educativas. Muchas instituciones manifiestan aún resistencias a introducir cambios en los procesos de enseñanza, reproduciendo obstinadamente modelos teóricos expositivos y métodos tradicionales que soslayan el papel emancipador que pueden ejercer los mismos.

Al mismo tiempo, las experiencias educativas neoliberales que se desarrollaron en América Latina a partir de los años setenta agudizaron la tendencia a incrementar las desigualdades sociales y a crear circuitos educativos fragmentados. Cuestiones que en la actualidad y bajo este gobierno nacional, se recrudecen. Es por esta razón que consideramos indispensable la revisión crítica de nuestros trabajos de campo en forma recurrente y ante cada práctica. Solo una actitud reflexiva puede ayudarnos a detectar alcances y limitaciones de los conceptos estructurales que anidan en la Argentina y en Latinoamérica. Si profundizamos en forma conjunta posibilidades y carencias a nivel académico universitario y en otros contextos educativos, tal vez podremos impactar en distintas corrientes pedagógicas con identidad latinoamericana para la enseñanza del arte. De este modo, se podrían trasladar al sistema escolar nuevos conceptos que desplacen viejos paradigmas y estereotipos de la escuela tradicional, adhiriendo así a los principios fundantes del Instituto de Investigación en Producción

y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), espacio académico en donde anida el proyecto perteneciente a la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

A continuación, realizaremos un breve esbozo de algunas de las líneas de inclusión que desarrollamos para contribuir a la democratización de los saberes en diferentes ámbitos educativos, en la enseñanza y en la producción del arte en la Argentina y en América Latina.

La licenciada Graciela Grillo continuó sus actividades en contextos privativos de libertad. En dicho ámbito de investigación consideramos clave el concepto de *cognición situada*, a través del cual se sostiene que la educación en un centro de control social formal —ya sea en cárceles, centros asistenciales, materno infantiles o de recuperación de adicciones, entre otros— debería ser *formal* aunque no se entienda como tal. En ese sentido, durante el año 2015 observamos la prolongación de un nuevo paradigma en la política social y educativa argentina a través de la sanción de la Ley N.º 26.206, que incorpora en su estructura la educación en general —y la artística en particular— dentro de los Contextos de encierro. A pesar de los cambios generados, muchas rutinas disruptivas y estentóreas perduran, y se presentan dificultades en el desarrollo de la educación artística dentro de estas instituciones. Otra de las dificultades que se observan y preocupan a los jóvenes que asisten a nuestro taller es la disminución horaria de la escuela. La falta de legitimidad de sus derechos se acrecienta y provoca mayor violencia cuando son excarcelados.

Por su parte, la doctora Camila Bejarano realizó tareas de investigación en educación artística, primer ciclo y Tic. Dirigió el desarrollo del prototipo de un videojuego orientado a la enseñanza de la historia del cine nacional en el primer ciclo de la escuela primaria. El proyecto se articuló con el programa Conectar Igualdad, dentro del marco: Programa Nacional de Diseño y Desarrollo Productivo. En su realización participaron docentes y estudiantes avanzados de la Facultad de Bellas Artes y de la Facultad de Informática de la UNLP. Además del diseño del prototipo operativo, se guionaron los criterios generales del videojuego completo y se elaboró un cuadernillo para docentes. Esta actividad permitió el análisis de aspectos ligados a la escritura audiovisual de obras multimediales, generando nociones y estrategias que luego se volcaron al espacio de Guión III, materia que la investigadora tiene a su cargo.

Asimismo, dentro de la *actividad docente* en dos asignaturas de la carrera de Artes Audiovisuales —Guión III y Taller de Tesis de Investigación y Crítica, orientación Crítica y Teoría— la doctora Bejarano estableció modalidades pedagógicas tendientes a consolidar la relación entre producción artística y reflexión teórica, zona habitualmente en

tensión —currículum oculto—. A partir de estas experiencias se realizó una publicación y se desarrollaron eventos artísticos en el marco de la 4ta Bienal de Arte y Cultura Universitaria, y en el marco del *Taller de cine para chicos Globo Rojo*, este último con tareas de dirección y coordinación en una institución barrial de la localidad de Tolosa a la que asisten pequeños en situación de vulnerabilidad social. La transferencia y difusión de dicha experiencia se realiza hoy en el Centro de Arte que depende de la Secretaría de Arte y Cultura y se encuentra en el Edificio Sergio Karakachoff de la UNLP.

En otra de las líneas de investigación y de producción de materiales didácticos digitales o físicos, que vinculan los hábitos de los jóvenes a partir de la transformación de las tecnologías y las redes sociales, la magister Cristian Andrea Ladaga, realizó relevamientos contextuales con el objetivo de visibilizar y de proponer nuevas perspectivas dentro del diseño. Los mismos se enmarcan dentro del propósito de crear un diseño universal que —aunque parezca utópico— parta del concepto de *semejanza como accesibilidad*, es decir, de un diseño que sirva para todos o para muchos, con discapacidad o sin ella, de modo contextualizado y situado. Con dicho marco conceptual ha organizado, junto con la Secretaría de Postgrado de la FBA y con el grupo de diseñadoras que coordina —pertenecientes también al proyecto—, cursos sobre tecnologías informáticas y comunicación virtuales (TIC), en los que se reflexiona y replantean nuevas configuraciones del rol docente. Además, ha dictado otros seminarios sobre diseño y materiales digitales accesibles. Entre ambas actividades participaron más de 470 docentes del país y del exterior, que realizaron aportes para una educación pública e inclusiva.

Durante 2015, se formalizó en la FBA el programa Tesis Colectivas Interdisciplinarias, que articula nuevas experiencias y prácticas pedagógicas, y que tiene como objetivo que los estudiantes, desde el ingreso a la FBA, puedan incorporar como posibilidad dentro de su perfil académico una nueva modalidad de egreso colectivo. También en años intermedios se realizan tareas de difusión y de capacitación en torno a las características del Programa. De este modo, los trabajos finales mancomunados forman parte de una iniciativa que tiene como objetivo poner el foco en la singularidad de la producción artística —la obra— como tesis de grado, y que incorpora la característica de lo grupal y lo multifacético, generando estrategias para favorecer el trabajo combinado, propio de la práctica artística profesional.

Otro integrante del equipo es el profesor Hugo Arámburu, que desarrolla distintas actividades en la FBA y se desempeña como Coordinador de la Carrera Licenciatura en Gestión Cultural del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Además,

es participante de la Red Interuniversitaria Latinoamericana denominada «Arte como herramienta de Inclusión y Transformación Social», la cual promueve el intercambio y la puesta en valor de experiencias realizadas entre las Universidades Nacionales de la Argentina arriba citadas y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) junto con la Universidad Nacional de Colombia (UNC), sede Manizales y la Universidad de Guadalajara (UDG), México. Su actividad se centra en la apertura de espacios de registro audiovisual y de reflexión crítica sobre abordajes, acciones y estrategias de inclusión y transformación social aplicadas a la educación y a la producción artística en instituciones públicas educativas —formales / no formales—, y en otras instituciones, como espacios o colectivos artísticos. Estas actividades aportan a nuestro proyecto de investigación, desde otro ámbito académico, elementos para analizar el rol de las universidades en la formación de gestores culturales. De este modo, se puede conocer en red los avances de las investigaciones y evaluar con actitud crítica los desafíos de las políticas culturales en nuestra región.

Por último, dentro de la Cátedra Taller Cerámica Complementaria, Mariel Tarela, Florencia Melo y quien escribe, Verónica Dillon, editamos en el año 2016 el libro *Puertas de barro y fuego: Caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP*. En su prólogo reflexionamos críticamente acerca de cómo podemos transmitir, a principios del siglo XXI y en una facultad de artes, un quehacer cuyos orígenes se remontan a 12.000 años a. C. y al cual se recurre hoy —y seguramente aún más en el futuro— para los más sofisticados aportes tecnológicos. Un modo posible de empezar a responder esa pregunta incluye cómo comprometernos con la propuesta académica que proponemos durante un cuatrimestre. Así, abordamos el arte cerámico con una perspectiva contemporánea, desde una disciplina autónoma y específica, que aporta desde su pluralidad una concepción estética particular e inconfundible: la marca de su paso por el fuego. En el libro describimos cómo ahondamos y reelaboramos sistemáticamente contenidos y estrategias didácticas según la idea rectora y el proyecto personal de cada alumno en relación con su cátedra básica. Señalamos también qué recursos materiales se seleccionan según la propuesta unitaria y con sentido identitario, y cómo realizamos el seguimiento pedagógico individual y colectivo según cada grupo de cursada, cuatrimestre y turno, respetando la heterogeneidad.

En esta breve síntesis intentamos configurar algunas de las numerosas líneas de inclusión que trabajamos y que tratamos de sistematizar para, por un lado, contribuir y legitimar la democratización de los saberes en los diferentes ámbitos educativos, y, por otro, proyectar la enseñanza y producción del arte en la Argentina y en América Latina.

Referencias

Dillon, M. V.; Tarela, M. y Melo, M. F. (2016). *Puertas de barro y fuego: Caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52720>

Senado de la Nación (2006). Ley de Educación Nacional N.º 26.206. Recuperado de http://www.me.gov.ar/doc_pdf/ley_de_educ_nac.pdf

