

Cuadernos de



ISSN 3072-6786

Compiladores: Gustavo M. Radice y Natalia Di Sarli

#2

**Publicación del Instituto
de Historia del Arte**

Facultad de Artes. UNLP



Imagen de tapa:
Verónica Macías
Tiempo Vintage.
Técnica mixta. 2025

Cuadernos de ARTE #2

Publicación del Instituto de Historia del Arte Facultad de Artes. UNLP

Compiladores: *Gustavo M. Radice y Natalia Di Sarli.*

Cuadernos de Arte. Publicación del Instituto de Historia del Arte.
Facultad de Artes. UNLP/ Gustavo Mario Radice [et al] N° 1.
La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2025.

Revista digital, PDF.
Archivo Digital: descarga y online.
ISSN 3072-6786

Cuadernos de Arte. Publicación del Instituto de Historia del Arte es propiedad del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Calle 8.N° 1371, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Mag. Martín López Armengol.

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber.

Vicepresidenta Área Institucional

Dra. Andrea Varela.

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff.

Facultad de Artes

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Perez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos.

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido Audiovisual

Prof. Martin Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Lic. Lautaro Zugbi

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director

Dr. Gustavo M. Radice.

Subdirectora

Mag. Marcela Andruchow.

Cuadernos de Arte

Compiladores:

Dr. Gustavo Radice

Mag. Natalia Di Sarli

Comité académico

Dr. Gustavo Radice

Mag. Marcela Andruchow

Dra. Natalia Matewecki

Dr. Agustín Bucari

Dr. Germán Casella

Dr. Federico Ruvituso

Mag. Jorgelina Sciorra

Dr. Silvio Somma

Lic. Florencia Suarez Guerrini

Lic. Natacha Segovia

Lic. Luján Podestà

Lic. Mariela Alonso

DCV Sara Guitelman.

Comité editorial

Mag. Natalia Di Sarli

Lic. Matias Quintana.

Dr. Mariano Cicowicz

Prólogo

La segunda edición de *Cuadernos de Arte* continúa el camino iniciado en nuestra primera entrega, consolidándose como parte de las políticas de difusión del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la UNLP. Esta nueva entrega da continuidad al proyecto editorial iniciado el año pasado, reafirmando su propósito de articular producción científica y práctica artística, a la vez que ampliando horizontes de diálogo entre distintas líneas de investigación radicadas en la Facultad, entramadas con la pluralidad de lenguajes artísticos que configuran nuestro presente.

La estructura del segundo volumen refleja la diversidad de enfoques teóricos y disciplinares que atraviesan las investigaciones en curso. En la sección de ensayos, los autores abordan problemáticas que recorren desde la historicidad de la percepción sonora y visual y sus implicancias coloniales, hasta los debates en torno a la imagen digital, el archivo y la simultaneidad en prácticas colaborativas contemporáneas. De este modo, se exploran cuestiones estéticas, epistemológicas y políticas que inciden en el modo en que concebimos hoy la cultura visual y sonora, así como sus dispositivos de circulación y enseñanza.

A su vez, la revista incluye apartados que recuperan prácticas pedagógicas y metodológicas en artes, ampliando la reflexión hacia el terreno educativo y mostrando cómo los marcos conceptuales se traducen en experiencias concretas de formación y transmisión. Este carácter interdisciplinario, que convoca a la historia del arte, la filosofía, los estudios culturales, las artes performáticas y la pedagogía, constituye una marca de identidad de *Cuadernos de Arte*.

Por otra parte, nuestra Galería de Artistas ofrece un recorrido visual por producciones de creadores invitados, cuyas obras expanden el campo de diálogo entre investigación y arte contemporáneo. Las imágenes seleccionadas dan cuenta de la riqueza de técnicas y procedimientos —desde lenguajes tradicionales hasta exploraciones en soportes digitales y experimentales—, reflejando el dinamismo y la heterogeneidad del panorama artístico actual.

Este volumen se propone, así, como un espacio de intercambio fecundo donde convergen miradas críticas, propuestas innovadoras y prácticas sensibles. En la conjunción entre la palabra académica y la obra artística se refuerza el compromiso institucional del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano: sostener una plataforma de divulgación que vincule la producción científica con las expresiones culturales de nuestra comunidad.

Dr. Gustavo M. Radice

Mag. Natalia Di Sarli

Compiladores

Contenidos



Artes Visuales

Origen del concepto de obra en la cerámica contemporánea

Gastón Cortés

El papel de la piel: Representación metafórica
de la piel en clave de género

Melisa Ferreira

Instancias de odio, la disposición perfo/afectiva de una imagen.
Vandalización del mural de Nora Patrich "El golpe de Estado de 1955"

Valeria Natalia Rellán

La Novena Ola del abismo a la luz

Rodrigo Abel

El dragón que no fue

Charo Buitrón

Amefricanidades. Un estudio de caso para reflexionar
desde el arte sobre nuestra América Profunda

Alejandra Maddonni

Diálogos entre Arte Impreso y Literatura: Una experiencia interdiscipli-
naria desarrollada en la Escuela de Educación Artística N° 2, centrada
en el cruce entre la producción gráfica y la escritura

Julia Cisneros y Veronica Müller

La Bauhaus de Vigo. Todo y nada

Sara Guitelman

Horizonte interrumpido. La selva misionera y lo pintoresco
sublime en la pintura de los artistas viajeros del siglo XIX

Fiorella Zanazzo

Los contradictorios fuegos de la revolución

Sofía Raier



Artes Performáticas

Una introducción al Proyecto Atlas (de) las obras perdidas.

Acerca de la escritura de una tesis académica

Beatriz Catani

Imágenes mentales en la obra de Omar Sánchez:

Intertexto, esperpento y el retorno de lo real

Gustavo Radice

Fantasías de archivo. Memoria y ficción en Pequeña Patagonia

María Eugenia Bifaretti

Postales familiares. Diseño de iluminación

para la obra Nido de Caranchas

J. Hernán Arrese Igor

Fatalismos de género y teatro platense:

un (modesto) recorrido personal

María Guimarey

Políticas para la imaginación

Matías Quintana

Fragmentación y penumbra: la luz como lenguaje expresivo

en Mujer armada, Hombre dormido

Verónica Gomez Toresani

Cuerpo, escena y performatividad. Aproximaciones

en torno al arte de performance y el teatro performático

Natalia Carod



Artes Musicales

Sobre la audición y la visión. Sus colonialidades estéticas y pedagógicas
Gerardo Guzmán

Aproximaciones en torno al arte de performance
y el teatro performático
Luis Menacho



Artes Multimediales

PANAUTOIMAGONON. Aleatoriedad, Imagen y conocimiento 2.0.
Aportes metodológicos para los estudios visuales
en contextos digitales
Agustín Bucari

La multimedia y los medios digitales como herramientas de comunicación en los Museos de Arte
Marcos Emmanuel Juárez Agüero

Some Alice: Reescrituras y collages en tiempos
de Inteligencias Artificiales. Un ensayo
Natalia Di Sarli

Una década de campañas electorales argentinas:
estudio de su estructura audiovisual
Mariano Cicowiez



Artes Visuales



Gastón Cortés. *Herramienta para momentos extremos 3*
Cerámica. Alfarería en torno, esmaltada a 1040 grados centígrados. 2025.

Origen del concepto de obra en la cerámica contemporánea

> Gastón Cortés


cortestgaston19@gmail.com

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

Dado el desconocimiento de quienes cursan las carreras Profesorado y/o Licenciatura en Artes Plásticas (orientación Cerámica) sobre una historia de la cerámica y la falta de información sobre los autores que nos han llevado a habitar una realidad de gran desarrollo artístico de la disciplina, se decide a través del formato Cápsula -fuera de espacio de cursada y en forma libre- la posibilidad de una exposición introductoria sobre el tema. El contenido tiene como objetivo mostrar la evolución de la cerámica como disciplina en la plástica, situando su apreciación en el marco de las demás artes y reflexionar sobre la diferencia de caminos recorridos en lo cultural para llegar a un presente de acción absoluta en el arte contemporáneo.

La cápsula es una manera ágil de incluir contenidos necesarios en la currícula anual, sin comprometer las horas de cursada y permitiendo con libertad la opción de concurrencia. Se viene instrumentando desde el año 2023 los días lunes con una grilla de más de quince temas de interés técnico en la cerámica, repartidos en todo el año lectivo y abordados por los docentes según su afinidad con el contenido que elija dictar. Concurrir no implica acreditación o nota.

Mientras que las artes empiezan a replantearse su realidad como modalidad a fines del Siglo XIX -la pintura y escultura principalmente- dada la independencia y el cisma posterior que generó la irrupción de la fotografía (liberando a la pintura de la función utilitaria, acabando con su monopolio como registro de la realidad) así como otras situaciones que llevaron a nuevas aperturas que concluyen con una búsqueda en su razón de ser; la cerámica seguía sin otra búsqueda que no fuera una propuesta en lo formal porque así lo determinaba la mandato



de funcionalidad de la que nunca había podido salir. Hasta mediados del siglo XX no fue una disciplina expresiva por sí misma, y eso es por recorrer un camino distinto al resto.

No era considerada un arte como sí lo eran las otras, eso es necesario aclararlo. Una sentencia obvia dentro de la cultura occidental. En general se la definía como arte menor, una disciplina despojada de lo intelectualmente necesario para ser portadora de una idea rupturista o simbólica que nos pueda llevar a una reflexión, cosa que sí era posible con un pincel en la tela, por ejemplo. Mientras la pintura, la escultura, el grabado, las letras o la música iban generando opinión en lo que se llamó Vanguardias, en pos de una verdad, contradiciendo su tiempo, aportando avance o denunciando, con la cerámica eso no ocurría. Picasso, Miró o Tàpies en algún momento de su producción hicieron cerámica en propuestas puntuales^[1], y es notoriamente distinta la factura de aquellos que vienen de otras formas del arte porque pueden sensibilizarse con la materia en sí misma sin los prejuicios de la formación del ceramista, sacando un potencial expresivo que revela en el resultado una fuerza única. Tampoco es casualidad que haya pasado con españoles, sabemos que la cerámica está en el ADN de la cultura de España. Cuando vemos el campo de la tridimensión, los escultores impresionistas, incluso los futuristas no dejan el bronce siempre que estuviera en sus posibilidades, que lo seguía la piedra en orden de elección a otros materiales, negando la perpetuidad que aporta la cerámica, la posibilidad de color y la inigualable plasticidad del barro, de la que tampoco son ajenos. Por eso al respecto nos podemos aventurar diciendo que siempre fue un oficio, y eso dado a hay que saber manejar el fuego y los estados de la materia, donde los colores con que se pintan no son los que después resultan, que para poder hacer una serie de piezas se necesitaban más una persona, entre otras dificultades para el concepto de artista individuo, poco gregario e indefenso ante tanta complejidad de realización. Joan Miró tuvo eso resuelto en el taller Llorens Artigas. Se podría hablar más en profundidad razonando que cuando los grandes nombres del arte que pasaron por la cerámica fue en pos de una resolución escultórica en terracota y no más que eso, indagando poco en la potencialidad del fuego por ejemplo, por nombrar uno de los tantos posibles puntos de interés. Esto tampoco se debería a ellos sino a los ceramistas, que siempre trabajaron en un mundo gestado desde el oficio y eso hizo que no hubiera otros planteos más allá de esas verdades. El oficio hizo un muro dentro del que sólo podían sobrevivir familias o empresas capaces de hacer funcionar esa realidad. Solo prender y alimentar un horno a leña era una tarea comunitaria.

No existió un movimiento que desde la cerámica fuera un vector ideológico.

Con la irrupción de la primera edición de “El Libro del Alfarero” de Bernard Leach en 1940 la posibilidad de un individuo con este interés, que pudiera pensar en hacer una producción por su cuenta, podía ser posible y esto

1 “Los pintores europeos inspirados por el vigor de la cerámica popular comenzaron a utilizarla como medio artístico; Pablo Picasso (1881-1973) llevó el barro a la sofisticación de un museo [...] La contribución de muchos artistas -Braque, Giacometti, Chagall, Léger, Rouault, Matisse, Gauguin entre otros- elevó la categoría del barro a una forma de arte” Susan Peterson *Trabajar el Barro* (2003) Blume

2 Mayólica (del lat. *maiorica*: "de Mallorca") Técnica de decoración cerámica que consiste en pintar con óxidos metálicos sobre un esmalte de plomo-estaño en estado crudo, para ser se horneado en la misma instancia a 900-1000°C promedio, y conseguir después una superficie vidriada blanca con decoración de colores. El nombre hace referencia a la isla de Mallorca porque fue un lugar estratégico entre el comercio de la España mora y la península itálica.

3 El concepto Manufactura de Cerámica hace referencia a un momento pre-industrial de la producción, donde el uso de maquinaria no estaba desarrollado aún. El proceso era sectorizado, en serie, pero en cada instancia siempre el trabajo era manual. El Siglo XVIII fue el momento de mayor desarrollo de la fabricación de porcelana en Europa, todas las manufacturas pertenecían exclusivamente a monarquías. Algunos ejemplos son Bristol, Buen Retiro, Capodimonte, Chantilly, Copenhague, Derby, Frankenthal, Furstenberg, Höchst, Ludwigsburg, Meissen, Sèvres/Vincennes o Viena entre las más conocidas.

4 Gubbio era una aldea cercana a Asís, junto con otras de la Toscana como Deruta, Cafaggiolo o Montelupo, pueblos de alfareros en su mayoría. El Maestro Giorgio Andreoli de Gubbio fue el más conocido por la calidad de sus piezas, lo máspreciado fue el desarrollo de sus lustres dorados e incluso rojos. Las piezas eran famosas a tal punto que desató una admiración poco frecuente para un ceramista. Si bien él era nativo del norte de Italia, el Duque de Urbino le concedió la ciudadanía de Gubbio y lo nombró "Señor de la Ciudadela" con la exención de impuestos por veinte años. También el Papa Leon X fue otro gran admirador. El Maestro Giorgio murió hacia 1553 y su producción la continuaron sus hijos Cencio, el maestro alfarero y Unaldo, el pintor.

generó un cambio absoluto. La divulgación de un paradigma a una escala individual con un interés por lo sensible fue determinante.

"en poco tiempo Buontalenti estará haciendo vasijas de porcelana" escribe Giorgio Vasari en *Las Vidas De Los Más Eminentes Pintores, Escultores Y Arquitectos* editado en 1568 sobre el mismo Buontalenti, director de las empresas artísticas de los Medici, en alusión a la incipiente fiebre por la buena cerámica.

Desde fines de la Edad Media occidente busca una factura cerámica lo más parecido a una porcelana, algo de superficie brillante, blanca (o lo más próximo) y con diseños pictóricos recorriendo la forma. Así en el Mediterráneo se hace masiva la mayólica⁽²⁾ siempre destinada objetos de uso gastronómico. Unos siglos después Europa consigue hacer sus propias porcelanas, pero el objetivo era el mismo, blanca, ligera y decorada según la moda. Ese era el norte para los ceramistas, nunca hubo por siglos otro planteo. Casi todas las Manufacturas⁽³⁾ además producían "figuras", un nombre dado a esculturas de mediano o pequeño formato y que carecían de función alguna, como algo excepcional. La llegada del siglo XX no presentó un cambio en este panorama, hasta fines de la década del treinta todo se mantenía igual. La producción cerámica estaba supeditada a lo gastronómico, a lo arquitectónico, lo industrial o la decoración. Incluso la Bauhaus trabajó con ceramistas buscando un paradigma de función y nuevas formas en el diseño pero sin abandonar este concepto. Muchos de estos ceramistas formaron técnicamente a los artistas de la cerámica que aparecen después de la Segunda Guerra Mundial como el gran cambio sensible en la disciplina. Una prueba de esto es que mientras desde el Renacimiento ya el mundo empieza a conocer cientos de nombres de autores en distintos campos del arte, en la cerámica eso recién se puede entender a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Ante el anonimato de siglos, algunos ejemplos aislados como Giorgio da Gubbio, y sus hijos Cencio y Unaldo, que conocemos por sus mayólicas únicas y sobre todo porque el Papa Medici León X, le permite empezar a firmar sus platos eximiéndolo además de pagar impuestos⁽⁴⁾. Conocemos a Bernard Palissy por sus proezas en la vida de taller, los escritos y sobre todo la naturaleza singular de sus platos. Un único en estilo, uno de los pocos que nos viene a boca cuando necesitamos un nombre que relacione Cerámica con Renacimiento. Y por supuesto también podemos saber sobre la familia Della Robbia: Luca, Marco, Giovanni y Andrea, heredero del taller. Con ellos la firma está en la factura misma, sus trabajos son únicos hasta el día de hoy, imposibles de ignorar. Equilibrados, esmaltados con solo cuatro

colores propios, muy estables compositivamente como el canon de la lógica florentina del Quattrocento. Relieves de gran formato presentes en iglesias y palacios que abundan en Toscana y Umbría, hasta incluso dos obras en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes⁵. Lo paradigmático acá es que ellos se consideraban escultores trabajando la *terracotta invetriata*, nunca ceramistas como la historia los muestra hoy. Sobre Luca Della Robbia, Vassari dice: *Considerando que el barro se trabaja fácilmente y sin grandes fatigas, busca el medio de conservar las obras una vez que las mismas están acabadas, sueña que encuentra ese medio para defenderlas de las injurias del tiempo, después de haber experimentado con cantidad de cosas, descubre, por fin, que cubriéndolas con una mezcla de estaño, de antimonio, y otros minerales y mixturas cocidas en un horno especial, se obtiene un efecto eficaz para conservar la obra de barro casi eternamente*. Otras familias como los Fattorini, hacedores de platos, el maestro Pietro Bergantini en Faenza o el taller Giunta di Tuglio también dan testimonio de la alfarería en tiempos de los Medici. Recomendando el tratado de alfarería *Li Tre Libri Dell'Arte Del Vasaio* de Cipriano Piccolpasso publicado en 1556. Primer libro con fórmulas, con explicaciones detalladas de los procesos cerámicos -hasta el tipo de madera para cada fuego- e incluso entrevistas a los maestros en sus talleres, como el de Cencio de Gubbio, donde nos narra en primera persona todo lo que ve.

También sobreviven a los tiempos nombres como Thomas y Ralph Toft o Ralph Simpson en la Inglaterra rural, de ceramistas alquimistas como el maestro Antonio di Venezia que inicia en el Cinquecento la búsqueda de una fórmula para hacer porcelana de pasta dura, para que tres siglos después sea Johann Friedrich Böttger el padre de la porcelana europea, y de lugar a todos los nombres alemanes que aparecen después de él ya en pleno siglo XVIII donde Meissen impone actualidad en la carrera por hacer la mejor porcelana. Johann Gottlieb Kirchner, Johann Joachim Kändler, Peter Reinicke, Eberlein, Franz Anton Bustelli, David Köhler, Johann G. Mehlhorn firmaron ese siglo haciendo escuela transitivamente en Francia donde aparecen los hermanos Robert y Gilles Dubois o François Gravant ceramistas alfareros, creadores de la porcelana Chantilly, la primera gran manufactura que da lugar después la Manufacture Royale de Vincennes y por último como una derivación de ésta: Sèvres, administrada por el mismísimo Luis XV. La cerámica generaba prestigio en las cortes y gran cantidad de divisas. Hacer porcelana en el siglo XVIII era cuestión de estado, Meissen fue hecha por la insistencia personal a nivel capricho de Augusto *El Fuerte* de Sajonia, algo que se replicó en la mayoría de las monarquías europeas. A tal punto esto era así que los ceramistas no podían firmar las piezas y mucho menos dejar de trabajar en estas fábricas para irse a otras, incluso hasta tenían prohibido dedicarse a otra cosa. Böttger vivió encarcelado parte de su vida hasta poder conseguir la fórmula de la porcelana y después de eso siguió en cautiverio por haberlo logrado, la paranoia de su mecenas sobre la di-

5 MNBA posee dos piezas. Un busto de niño firmado por Andrea Della Robbia, no exhibido, y un gran tondo con una Sagrada Familia que se encuentra en la Sala 2: Arte Europeo Siglos XII al XVI. Esta pieza se le atribuye, según Adriana Van Deurs, al Taller de Benedetto Buglioni, dado que fue un discípulo de Andrea Della Robbia (el último de los hijos de Luca). Buglioni se formó, y trabajó siempre con los Della Robbia, hasta el final de Andrea, es ahí que monta su taller en 1480 siguiendo con la misma exacta factura. Por eso se la sigue considerando Della Robbia sin estar firmada por nadie como era costumbre.



...ellos se consideraban
escultores trabajando la
terracorra invetriata...



vulgación del “secreto” lo condenó para siempre. No podía vivir libremente alguien con el poder de un conocimiento que todos querían tener pero solo administraban los reyes, por eso entender de cerámica se volvió un secreto absoluto como si se tratara de ingeniería en la fabricación de armamento. Los hermanos Dubois tenían orden de arresto por *fugitivos de la fábrica de Chantilly*, o sea por no querer trabajar más ahí, cargo que se “olvidó” cuando Luis XV les concede el castillo real de Vincennes para experimentar y producir una porcelana que fuera mejor.

Sèvres pasó a ser la mejor producción de porcelana de ese momento en Europa y dejó a la luz los nombres de otros ceramistas: Charles-Nicholas Dodin, un maestro especializado en pintar, que reproducía sobre porcelana obras de su maestro Boucher. Tal fue su reconocimiento que se le permitió firmar con su nombre las placas de porcelana del anverso y del reverso. Trabajó cincuenta años, incluso en la Revolución, y hasta 1803. Robert Millot, maestro hornero y ceramista responsable del desarrollo de los procesos de cocción, un puesto clave ya que el fuego define absolutamente todo. Es un rol que requiere un conocimiento absoluto del oficio. Hay colores y técnicas puntuales que necesitan exactitud en la temperatura y eso lo conseguía con saber manejar el suministro y el tipo de leña, los tiempos y la observación del color del horno. Una responsabilidad extrema que le valió pasar a la historia. Louis Massüe fue quien perfeccionó el uso del oro sobre esmalte, aprendido del monje benedictino Padre Hipólito. Instaló todo un estudio de lustres en la misma manufactura, otra gran responsabilidad ya que era la cartera más cercana al Rey quien administraba el uso de ese recurso. Los progresos en la obtención de colores nuevos en los esmaltes y de las pinturas de tercera cocción se dio por el trabajo en conjunto de Jean-Jacques Bachelier, pintor de género, con el químico Jean Hellot y el retratista holandés Hendrik Van Hulst, miembro de la Academia Francesa de Pintura y Escultura. Acá lo interesante con estos tres nombres como con Doudin, es que desde la pintura aprenden las exigencias de la cerámica, se vuelven referentes en este campo y no dejan de brillar como pintores “conversos”. Jean-Baptiste-Etienne Genest, Antoine Caton, Jeffreyes Hamet O’Neale, John Donaldson por seguir mencionando nombres que trascendieron en anonimato de la cerámica, si bien decoradores, la posibilidad de firmar o ser reconocidos amerita mención. Tal era la desatención sobre la riqueza expresiva de la cerámica por sí misma, que un sello distintivo de esta época es que los diseños de las piezas estaban a cargo de herreros. Celebridades que nos llegan hasta hoy son Johann Irminger, el herrero favorito de Augusto II de Sajonia, quien diseñó casi todos patrones para la mordería en yeso de Meissen, imponiendo a lo difícilísimo que es el comportamiento de la porcelana formas tremendamente ambiciosas que solo el metal puede sostener. Aristas afiladas, asas curvas desafiando cualquier posibilidad de gravedad y la necesi-




Cada objeto era trabajado de forma manual por varias personas...



dad desatendida de una decoración barroca pintada encima que no podía explayarse fluidamente sobre formas inspiradas en la geométrica tradición del peltre, son algunas contradicciones. Habían logrado hacer porcelana, esa maravilla que los hipnotizó desde que por primera vez vieron llegar de China, pero sus corazones europeos amaban las formas de la platería y el reto fue impiadoso. Al menos el orfebre Jean-Claude Duplessis empezó a destacar en las piezas de Sèvres lugares donde las imágenes tuvieran razón de ser. En la porcelana inglesa pasó lo mismo simplemente porque era tendencia llamar a plateros. Andrew Planché y Samuel Bradley imponen a la pasta de porcelana de Chelsea cosas que solo logra el cincel sobre el metal. El Rococó demandaba más recursos para que el ojo nunca pudiera aburrirse y de ahí el cliché que dejó en nuestras mentes lo recargado de la porcelana. Las formas se suavizaron más, no por eso fueron más sencillas, todo lo contrario, al menos triunfó el sentido orgánico. Nunca la producción de cerámica alcanzó tan alto nivel de ambición siendo trabajada de forma manual. Todo lo conseguido en este momento de la historia a nivel técnico y con esos recursos, jamás fue igualado, como tampoco fue igualado el interés por la sofisticación en un objeto manufacturado. Un ejemplo es el servicio de mesa de 797 piezas que encargó la Emperatriz Catalina *la Grande* de Rusia a Sèvres en 1776 y que tardó quince años en hacerse, con todo lo artísticamente posible: detalles en oro, decoración pintada en muchos colores, camafeos en relieve, monogramas y la inclusión de nuevas piezas en el juego más allá de las conocidas, como cubos para enfriar botellas y otras novedades. Cada objeto era trabajado de forma manual por varias personas en diferentes pasos del proceso de fabricación, solo un plato llegó a costar la exorbitante suma de 242 *livres*. Con el tiempo las fábricas empiezan a producir mucho más. Por los adelantos de la industria, la demanda cambia por cosas menos trabajadas, más fáciles de producir y ganan un lugar para siempre los procesos gráficos en la decoración. La Revolución Industrial enmudece en uniformidad cualquier posibilidad de nombre en el quehacer cerámico durante décadas.

En la mítica Exposición de París de 1867 el mundo del arte tambaleó al ver una cultura que aparecía ante sus ojos: Japón se abría al mundo después de siglos de aislamiento, generando como una perla, una cultura absolutamente singular. Ceramistas como Chapelet, Carriés, Delaherche, Emile Deccoeur, Cazin entre otros, en Francia y después William Burton, Bernard Moore, Reginald Wells, los hermanos Martin o William De Morgan en Inglaterra se vieron muy influenciados en su forma de hacer, aunque casi todos ellos trabajaban dentro de los límites industriales. El interés por la producción en gres, los colores absolutos y las formas nuevas, como también las decoraciones naturalistas asimétricas fueron algunos sinónimos de sus producciones y un síntoma del *japonisme*. Pero la frivolidad del acercamiento solo técnico a una cultura incomprensible proporcionó un momento



fresco aunque implantado y sin raíces. Una tendencia brillante, única, pasajera en términos históricos, que recibió múltiples nombres y tuvo como objetivo el rescate de los oficios ante lo insensible del panorama industrial. Se trató de algo transversal en todas las disciplinas de la época y preparo la mirada para el siglo que se venía.

Comienza la actualidad

Diecinueve años después del regreso de Japón, Bernard Leach termina en 1939 *A Potter's Book* que un año después publica Faber and Faber en Londres, convirtiéndose en un bestseller hasta el día de hoy, siendo el libro sobre cerámica más traducido y editado de la historia, y punto de partida de todos los demás autores por décadas. Es un esmerado manual de cerámica, incluso para principiantes en el oficio, con una extensa introducción sobre ética profesional -que hay que situar en su época- pero que se resalta como algo distintivo y un gran contenido en primera persona de errores, experiencias y consejos desde su aprendizaje con los maestros japoneses. Uno de los éxitos del trabajo de Leach fue la publicación por primera vez a modo de apunte de fórmulas de esmaltes, pastas, procedimientos, hornos, más todo lo que nos imaginemos de los ceramistas del otro lado del mundo, creando un puente por primera vez con una cultura de vigorosa tradición ceramista. La lectura es muy viva y sigue siendo un material de aprendizaje muy valioso. Además en él se enfatiza un camino que plantea el hacer de la cerámica desde lo consciente y no desde lo mecánico, y eso fue la piedra fundamental para una concepción más profunda de lo que significa hacer más allá del oficio. Si bien es un tratado sobre la actividad desde lo técnico, donde él se formó es parte de latido vital mucho más cercano que cualquier otro arte al sentimiento de la gente y por lo tanto algo capaz de ser herramienta de lo sensible. Algo fundamental, acababa de abrir un lugar para la cerámica que jamás se cerró. Del comienzo del libro un párrafo que me parece acorde a la idea a la que quiero llegar: *Un distinguido ceramista japonés, Kawai, de Kyoto, cuando se le preguntaba cómo reconocer una buena obra, contestaba sencillamente: "con el cuerpo"; lo cual significaba: con el espíritu actuando directamente a través de los sentidos, penetrando en la forma, la textura, el dibujo y el color, y relacionando esas impresiones, vívidas, inmediatas, con la experiencia personal de la utilidad y la belleza combinadas.* Graficando la arbitrariedad con que siempre se manejó entre nosotros de manera disociativa la *función* del *mensaje* expresivo (o artístico). Para Leach eso radica en la falta de familiaridad de la gente con la naturaleza de la materia prima -la arcilla- y sus posibilidades o limitaciones. Este encuentro de quien se detiene frente a un objeto cerámico pudiendo ver la raíz de las potencialidades expresivas del fuego en el logro de un color o apreciar la huella que dejan los dedos congelada a

perpetuidad en la forma, son algunas de las formas que rescatará el artista en adelante y de los que se servirá el arte para empezar a reconocer a la cerámica como obra.

Desde esta visión, con todo el concepto que conlleva, empiezan a constituirse generaciones de artistas formados en la cerámica que no se alinean con la función. Por su puesto que no fue algo determinante, hoy mismo se puede ver toda una coloratura de opciones entre quienes viven el oficio trabajando con el rigor de lo utilitario y paralelamente generan obra en cerámica con el solo objetivo de lo poético, y donde no se pierde en ambas concepciones su propia identidad expresiva. Como también, acentuando esto último algunos trabajan ambas cosas sin mostrar un divorcio de conceptos en un mismo producto. El contenido como meta es el reto y no solo ya como un recurso implícito en la decoración, de manera accesoria. Sobre este punto se puede encontrar un análisis mas conciso en el proyecto anterior *Cerámica y Humanidad. Naturaleza que habitamos* de Podestà -Tedeschi (SEDICI Repositorio Institucional de la UNLP)

Empieza el arte como razón de ser. En 1920 Leach se instala en St. Ives (UK) y junto a un joven Shoji Hamada arma un estudio, construyen el primer horno *Noborigama*⁶ en occidente, también divulgan la técnica de *Raku* -toda una novedad- y al cabo de unos años ya una pequeña tribu de aprendices se había congregado, para tiempo después seguir sus respectivos caminos. Michael Cardew fue uno de ellos, era alfarero y se interesó por el rescate de la alfarería rural inglesa, una de las metas de Bernard Leach. Después viene la publicación que lo hace conocido en el mundo y es ahí donde realmente prende este gen que nos lleva a la visión actual que cualquiera de nosotros tiene de la cerámica. Ser muy conocido en vida lo llevó a viajar bastante, exponiendo y dando conferencias por muchos países, su esposa Janet y su hijo David también trabajaron con él, incluso su nieto hoy día sigue con el legado. La postura en la que un alfarero podría ser artista, fue compartida por el ceramista William Staite Murray, que ya era director del departamento de cerámica del Royal College of Art. Con este libro y las ideas compartidas gestó una estrategia desde lo institucional para empezar a creer en las posibilidades de la cerámica más allá de la función para convertirse en una más de las artes plásticas. De las generaciones de ceramistas de la post guerra instruidos ya en éstas ideas se destacan primero Lucie Rie y Hans Coper, para mencionar a los más célebres internacionalmente.

Rie se forma en su Viena natal como ceramista y diseñadora. *Médaille d'Argent* en la Exposición de París de 1937, un año después emigra a Londres donde instala un taller para después contratar al joven Hans Coper que estaba recién llegado de Alemania, ambos escapando del nazismo. Ella hacía botones de cerámica para la alta costura (admirada después por mismo Issey Miyake para quien trabajó) entre otras producciones, y todo tipo de objetos de alfarería. Fue amiga de Leach y su círculo, compartían la

6 Es un tipo de horno japonés que tiene la particularidad de estar repartido en varias cámaras en una disposición inclinada ascendente lo que permite una distribución del fuego en forma repartida y en horneadas prolongadas conseguir altas temperaturas. El horno de Leach en St.Ives tenía solo dos cámaras.



Un objeto en su desnudez es emblema de la expresión del material...



misma visión de la cerámica, el respeto por oriente y una postura poética en el quehacer. Llegó a ser de las ceramistas de mayor reconocimiento internacional y la más querida por los ingleses, sus obras están en colecciones de todo el mundo y su taller hoy está montado en el Victoria and Albert Museum como una muestra de esa admiración. Coper quería ser escultor, Lucie Rie lo forma como ceramista y después lo envía a estudiar con un alfarero famoso llamado Heber Mathews. Con Rie trabajaron años juntos haciendo todo tipo de producciones, hicieron también sus propias producciones por separado, expusieron juntos en varias oportunidades y compartieron taller hasta 1958.

Centrarnos en analizar la obra de Hans Coper es fundamental. Creo que es el primer gran artista de la cerámica contemporánea. Con un criterio muy austero en el abordaje de la forma se centró agudamente en la observación del volumen escultórico. Simple, contundente y un admirador de la materia en sí misma, destacando la textura de la arcilla desnuda, desprovista de esmalte o cualquier brillo que distraiga. Nunca dejó de hacer vasijas, sin embargo renunció a la función. Al verlas, vemos ante todo objetos escultóricos intervenidos, donde se suman varias formas en una, pero que todas parten de un mismo hecho alfarero en su concepción. Es imposible no ver un trabajo de él sin caer en la ambigüedad de ver las dos cosas a la vez y sin dejar de pensar en cerámica ante todo. Ya se puede hablar de Informalismo, de una precisión sólida en la forma que le permite después transgredir con los abusos de un aplastamiento sin hacer que esas irregularidades expresivas nos alejen de un orden. Su producción es la primera en ser abordada exclusivamente como obra de arte. Muchos dicen que esta solidez está en lo más primario de su formación, la Bauhaus. Nunca repitió una forma y casi no usó color, excepto el del mismo material e inclinándose a lo sumo por los tonos casi acromáticos que da el óxido de manganeso. Técnicamente optó por resolver en una sola horneada la cocción de la pieza y algún esmalte interno, generalmente negro. Un proceso simple, los recursos justos. Un objeto en su desnudez es emblema de la expresión del material. No hay carga extra ni es soporte de ningún otro discurso que no fuera el formal. Admirador de Brancusi, muy influenciado por la obra de Giacometti, con quien llegó a conocerse, y respetado en vida por Mies Van der Rohe.

A modo de conclusión, Leach rescata lo sensible del oficio haciendo desde la divulgación que pueda ser posible producir en una escala individual. Nunca niega la función en la cerámica, nos lleva a un hacer consciente y no mecánico. Aspira a que nos detengamos en el material mismo, que es lo vivo del trabajo, no en un resultado ambicioso y vacío. Primer gran salto. Después Coper desde ahí mismo olvida ya la función para siempre y nos lleva a lo expresivo *per-se*. En la cerámica, la técnica nunca puede ser olvidada y mucho menos negada, porque en sí hacer cerámica es un proceso químico de transformación, el paradigma es no quedarse en eso.



Fig. 1. Toshiko Takaezu (1995).
Untitled. [Cerámica] Archivo
del autor.

Empezamos ya en esta segunda mitad del siglo XX a ser testigos del surgimiento de una infinidad de artistas de la cerámica en todo el mundo de forma vertiginosa. Algunos son parte de nuestra bibliografía actualmente y todos empiezan a compartir esta misma visión: la poética. Nino Carusso, Finn Lynggaard, Camille Viot, Maija Grotell, Robert Kasal, Hiroaki Morino, Patrick Nordström, Josep Llorens i Artigas, Gutte Eriksen, Eva Sorensen, Karl y Ursula Scheid, Beate Kuhn, Birthe Weggerby, Carmen Dyonisse, Warren MacKenzie, Carlo Zauli, Maria Kuczynska, Berndt Friberg, Goffredo Gaeta, Alfonso Leoni, Panos Tsolakos, David Leach, Seth Cardew, por enumerar algo de lo muy conocido de esta primera generación. La década del sesenta fue un momento clave en la historia del arte moderno y fue testigo

de las primeras obras de gran formato hechas en cerámica: *X red* de John Manson, las instalaciones de Toshiko Takaezu o Jun Kaneko después, la obra de Peter Hayes, Rudi Autio, Leo Tavella, Irme Schrammel, por nombrar a algunos. En 1960 Robert Arneson crea en California un movimiento de ceramistas en pos de una nueva concepción llamado “Funk Art” junto a Peter Voulkos, Kenneth Price, Margaret Dodd, David Gilhooly y el ya nombrado John Manson. Trabajan por primera vez con el humor, lo obscuro, incorporan material de desecho y la *ready-made*. Renuncian absolutamente de cualquier atisbo de función, proporción o canon, y si bien no hay una proclama estética, hay puntos de vinculación con el Informalismo, el Pop Art, e indirectamente con el Dadá. Lucio Fontana, Harrison McIntosh, David Hamilton, Paul Soldner, Jack Earl, Ralph Bacerra, Magdalene Odundo, Nedda Guidi, Carlos Carlé, Jill Crowley, Colin Pearson, Ana Mercedes Burnichon son algunos autores de una generación siguiente también de renombre internacional ya vinculados de un inicio a lenguajes como la abstracción, el expresionismo abstracto o el arte conceptual desde el hacer mismo. Podría seguir con las citas pero la proporción humana que se suma año a año hace imposible de ser ubicada en este formato, el objetivo del ensayo es situar el momento en que se genera ese cambio que hoy nos resulta imperceptible pero fue lo que nos llevó a la amplitud de estos días.

Referencias

- > Bertoni, F., & Ravanelli Guidotti, C. (2008). *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza: Guía razonada*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- > De Waal, E. (2016). *El oro blanco: Historia de una obsesión*. Barcelona: Six Barral (Ed. Planeta).
- > Diviš, J. (1989). *El arte de la porcelana en Europa*. Madrid: Editorial LIBSA.
- > Klein, A. (1984). *La céramique japonaise*. Friburgo: Office du Livre S.A.
- > Leach, B. (1981). *Manual del ceramista*. Barcelona: Editorial Blume.
- > Li, Z., & Cheng, W. (1989). *Cerámica y porcelana de China*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- > Morley-Fletcher, H. (Coord.). (1985). *Técnicas de los grandes maestros de la alfarería y cerámica*. Madrid: Hermann Blume.
- Nikiforova, L. (1973). *Russian porcelain in the Hermitage Collection*. Leningrado: Aurora Art Publishers.
- > Piccolpasso Durantino, C. (1857). *Li tre libri dell'arte del vasaio nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i segreti di essa cosa che persino al dì d'oggi è stata sempre tenuta ascosta*. Roma: Dallo Stabilimento Tipografico.
- Podestà, M. L., & Tedeschi, A. (2023). *Habitar la cerámica: La estética de la funcionalidad y su dimensión discursiva*. Proyecto de investigación 11B372 “Cerámica y Humanidad. Naturaleza que habitamos.” Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / FDA / UNLP.

El papel de la piel: Representación metafórica de la piel en clave de género

> **Ferreira Melisa**

ferreiramelisaaldana@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata

Introducción

Esta producción nace de querer propiciar un análisis reflexivo sobre el constructivismo cultural y social que se posa sobre las feminidades y la singularidad que asume la intersección entre *raza* y *género* en la experiencia corporal.

Se buscó abordar el concepto de *piel*, entendida como metáfora, como órgano conector entre sujeta y mundo, entre sujeta y experiencia vivida. Esta metaforización se vio materializada por medio de sutiles piezas de apariencia somática femenina y de fragmentos de diversas tonalidades marrones que responden a la idea de decolonización del cuerpo. Se trató de un abordaje simbólico que reconoce una compleja narrativa histórica basada en prácticas de supresión y racismo, las cuales reiteran la violencia epistémica y ontológicas del proyecto colonial hasta hoy día.

El cercenamiento que tuvieron las culturas indígenas y las comunidades afrodescendientes, sumado a la fenotipificación de lxs individuos, como el colorismo o la misoginia, presentes a lo largo de la historia de la humanidad, han llevado a tomar determinadas decisiones constructivas en el proceso de elaboración de este trabajo de graduación.

Respecto de la figura de la mujer en arte cerámico las manifestaciones más antiguas halladas por arqueólogos datan de finales del paleolítico, 25.000 años atrás aproximadamente. Lejos de ser piezas de utilidad funcional, como vasos, las piezas cerámicas nacen como esculturas, elementos que sugieren un mundo simbólico y ritual; estatuillas zoomorfas, de apariencia animal, y antropomorfas, es decir, figuras de aspecto humano, sobre todo femeninas.

Desde finales del siglo XX, la *arqueología de género* enfoca los estudios del registro arqueológico en clave de género, como crítica al androcentrismo, y favorece la comprensión de la construcción social y cultural de la feminidad, de la masculinidad, sus relaciones y la existencia de otros géneros. La arqueología de género trata de realizar una relectura sobre los datos, conceptos, metodologías, proveyendo al campo arqueológico de instrumentos concep-

tuales, metodológicos y técnicos con que interpretar la experiencia histórica femenina y su opresión, a través del estudio de la cultura material.

No debemos olvidar que la mayor parte de los textos fueron escritos por hombres pertenecientes a la élite social dominante, lo cual condiciona la forma en que transmitieron diversos temas de acuerdo a sus intereses particulares. Entender el *cuerpo como situación*, como menciona Beauvoir, es decir, las vivencias y experiencias de las mujeres como el resultado de la producción desigual de normas culturales, políticas y sociales, es la línea que estructura la presente producción. (Beauvoir,1949)

Sobre la obra

Al afirmar que el cuerpo es una situación, Beauvoir nos invita a reflexionar sobre cómo las estructuras sociales y culturales moldean nuestra experiencia corporal. El cuerpo no es simplemente un objeto biológico, sino una experiencia vivida en un contexto social y cultural específico. El cuerpo es la primera y más inmediata realidad de cada individuo, pero esta realidad está sujeta a normas y valores de una determinada sociedad.

El cuerpo femenino ha sido históricamente objeto de una construcción social desigual, lo que ha llevado a la subordinación de las mujeres, y a la limitación de sus posibilidades. La presente producción artística problematiza sobre cómo estas normas culturales y sociales contribuyeron a la invisibilización de las identidades femeninas, especialmente en términos de racialización.

En línea con esto, el eje de esta propuesta parte de una reinterpretación arqueológica bajo una perspectiva de género. Como hemos mencionado, la arqueología de género empezó como una crítica a las presunciones androcéntricas de la perspectiva occidental.

Para ello se realizaron piezas que metaforizan la piel femenina. Las mismas se vieron materializadas con pasta cerámica de papel, a efectos de representar fragmentos de pieles, así como fracciones que aluden al cuerpo femenino: pechos, pezones, abdomen, cuello, entre otras; fueron expuestas en muestrarios, cubreobjetos y expositores, y realizadas en diferentes coloraciones y tonalidades que se utilizaron como recurso para desestabilizar la raza como concepto.

A través de la acumulación de estas piezas a modo de exposición arqueológica reconstruimos una genealogía de la feminidad: al excavar en el pasado, podemos desenterrar las raíces de las desigualdades actuales y cuestionar las normas y expectativas que limitan nuestra expresión de género.

Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. En este sentido, la metáfora de la piel como borde contenedor de una situación, de una circunstancia, nos ubica entre ese vínculo sujeta-mundo, cuerpo-espacio.



El cuerpo no es simplemente un objeto biológico, sino una experiencia vivida en un contexto social y cultural específico.



Esta metáfora moviliza nuestra percepción y promueve la imaginación de un universo histórico vincular que nos trasciende y del cual somos parte. Comprender la retórica de la piel como papel puede ser relevante, además, para entender cómo las construcciones sociales y culturales se inscriben sobre nuestros cuerpos.

La piel registra, liga, entrama, nos permite proponer relaciones nuevas, nuevas lógicas, nuevos mundos, la construcción de nuevas narrativas más inclusivas y justas. Realizar una relectura y reconceptualización reflexionada para recuperar el papel de la mujer en la historia es reivindicar el valor y la redimensión de las actividades a crítica del determinismo biológico y el análisis de las relaciones de poder entre los sexos.

Podemos preguntarnos entonces: ¿cuál es el papel de la piel en las relaciones de poder? Si la piel es un papel, ¿podemos reescribir las historias que cuenta?

El material

Sabemos que la arcilla deriva geológicamente de la descomposición de rocas feldespáticas. Una vez cocida, a temperaturas no menores de 950°C, vuelve a adquirir dureza y resistencia, podemos decir, a un estado de reconversión; pero también sabemos que esa resistencia tiene una carga portante. Por ello, en esta producción se decidió utilizar pasta cerámica de papel (PaperClay). Una vez incorporado el material orgánico, como la pulpa de papel o de cartón, a las diferentes pastas cerámicas, de baja y alta temperatura, pudimos lograr la suficiente porosidad para generar un material liviano, de extrema delgadez, flexible y adaptable.

Partiendo de un proceso investigativo y exploratorio del material junto a la técnica, en siguiente instancia, deshidratada la materia arcillosa y desaparecido físicamente el papel, se obtuvieron sutiles piezas de menor y mayor resistencia, que enfatizan el carácter visual y evocador de la piel femenina como metáfora. Estas piezas fueron pigmentadas mayormente con óxidos de hierro y manganeso para generar diversas tonalidades con la intención de vehicular una reflexión sobre la forma en que pensamos el color de la piel y la identidad étnica.

Los antiguos utilizaban como material fundamental el óxido de hierro para los esmaltes y coloraciones cerámicas. El hierro conforma la sangre humana y animal, y se halla en todas partes. Junto al óxido de manganeso son los elementos más fundentes y los más utilizados desde tiempos inmemoriales. El óxido de manganeso, a su vez, permite obtener una amplia gama cromática que va desde el negro hasta los marrones. El saber cerámico antiguo proviene de largas tradiciones culturales milenarias, como las orientales, las



**Si la piel es un papel,
¿podemos reescribir las
historias que cuenta?**



del África negra, las de América pre-europea, y todas son portadoras de un profundo simbolismo.

La antropología ha demostrado que por mucho tiempo a una característica biológica como el color de piel se le adjudicó un valor moral, lo cual justificaba la sumisión de unos hacia otros, como resultado de un producto cultural. Como menciona Jorge Fernández Chiti (2008):

(...) no debemos extrañarnos, pues, que los antiguos hayan descubierto el relativismo de las sensaciones visuales, (los colores no existen en la realidad, solo se trata de diversas longitudes de onda que nuestro sistema perceptual capta y resuelve de esa manera.) *Todo lo visible, pues, es símbolo de lo invisible*, donde se halla la auténtica Realidad. (Fernández Chiti, 2008, p. 94).

Retomando la idea de la piel como campo de batalla cultural, la pasta cerámica de papel nos invita a reflexionar metafóricamente sobre nuestra propia naturaleza y las relaciones con nuestro mundo circundante. El papel representa la cultura y la comunicación, mientras que la arcilla nos conecta con la tierra; esto nos demuestra que estamos embebidos en una trama, que es la de la naturaleza toda, y no opuestos a ella.

El dualismo entre la existencia natural y cultural es una dicotomía fundamental sobre la que se ha ido indagando a lo largo de los siglos. Esta distinción se refiere a la separación conceptual entre lo que es inherente a la naturaleza, lo biológico y lo instintivo, y lo que es producto de la cultura, lo aprendido y lo social. La naturaleza y la cultura no son entidades separadas, sino que se influyen mutuamente. La cultura moldea nuestra percepción de la realidad y da forma a nuestras experiencias, y muchas veces lo que consideramos *natural* es producto de construcciones sociales.

Se trata de una mirada relacional, compleja y dinámica que nos involucra a nosotrxs mismxs con nuestra capacidad de imaginar y construir como miembros de una sociedad, una cultura, pero también como integrantes de un ecosistema.



El papel representa la cultura y la comunicación, mientras que la arcilla nos conecta con la tierra





Figura 1. *El papel de la piel*.
Trabajo de graduación de la
autora. [Fotografía] Archivo
de la autora.

Conclusión

La presente producción artística, exploración resultante del último año lectivo de la carrera de Licenciatura en artes plásticas con orientación en cerámica, aborda la piel como metáfora, concibiéndola como un campo de batalla cultural, un espacio de disputa donde se inscriben relaciones de poder, dominio y control.

A través de un enfoque interseccional se problematiza la construcción social del cuerpo femenino y las desigualdades históricas basadas en prácticas de supresión y racismo. De esta manera se presenta la arqueología de género como una herramienta para desentrañar las construcciones sociales del género en el pasado y cuestionar las interpretaciones androcéntricas de la historia actual.

La obra aspira a ser un punto de partida para la reflexión profunda sobre la piel como un espacio de encuentro entre lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural. Al hacerlo, invita a una reinterpretación de la historia.

Al materializar esta metáfora en piezas de cerámica hechas de paperClay, se logró una confluencia entre lo tangible y lo simbólico. El material, la pasta

cerámica de papel, con su textura, fragilidad y versatilidad, se ha presentado de manera satisfactoria como un medio ideal para expresar la complejidad de la piel y su capacidad para explorar las diversas dimensiones de la construcción social y cultural del cuerpo, invitando al espectador a una introspección profunda.

Esta producción artística se convierte así en un acto de resistencia y afirmación al desafiar los mandatos sociales-culturales para la construcción de un futuro más justo e igualitario.

Anexo. Obra Final

https://drive.google.com/drive/folders/1ZcKS1jXgML77X4OvGP-8d0ZDaex9x_-1F

- > Exposición Final en la sala de Artes Visuales Raúl Pane. Anexo de la Facultad de Artes, UNLP. (Diciembre 2024)
- > Obra seleccionada por el departamento de artes visuales de la Facultad de Artes (UNLP) para exposición de Trabajos de Graduación 2024. Se exhibe del 10 al 14 de marzo de 2025 en la sala de Artes Visuales Raúl Pane. Anexo de la Facultad de Artes.

Referencias

- > Angelou, M. (1978). *And still I rise*. Nueva York: Penguin Random House.
- > Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe (El segundo sexo)*. Francia.
- > Fernández Chiti, J. (1971). *Curso práctico de cerámica*. Buenos Aires, Argentina.
- > Fernández Chiti, J. (2008). *La cerámica esotérica*. Buenos Aires, Argentina.
- > Gault, R. (2003). *Paperclay: For ceramic sculptors*. Nueva York.
- > Gault, R. (2005). *Paperclay* (2ª ed.). Nueva York.
- > *Revista Internacional Cerámica*, (119), (2010). Madrid, España.
- > Storni, A. (2017). *Poemas*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca del Congreso de la Nación.

instancias de odio,
la disposición perfo/afectiva
de una imagen.

Vandalización del mural de Nora Patrich “El golpe de Estado de 1955”.

> **Valeria Natalia Rellán**

valerellan@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires.

El presente ensayo surge de reelaborar los trabajos realizados para el seminario “Democracia, Memoria y Derechos Humanos” dictado por Sandra Raggio y Roberto Cipriano (2023), perteneciente a la Maestría en Historia y Memoria (FaHCE-UNLP); y el seminario “Debates actuales sobre estética y teoría contemporánea” dictado por Natalia Taccetta (2024), perteneciente al Programa de Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina (FFyL-UBA)

En el presente artículo se aborda el acto de vandalización de un mural en un espacio de memoria, un mural cuya temática es el golpe de 1955 y las resistencias a este golpe. Las figuras que intentaron ser “borradas” o sobre las cuales se manifestó rechazo de que formaran parte de este mural son Juan Domingo Perón y Eva Duarte. Preguntarnos a partir de Soto Calderón por las sombras de esas imágenes: “(...) toda imagen tiene sus sombras, sus restos que no dejan de multiplicarse y de interrogar esa realidad que se presenta como única, como si no se pudiese perder el carácter necesario de las cosas.” (Soto Calderón, 2020, p.14); ¿Porqué la violencia ya sea material y/o simbólica perdura en el tiempo? ¿cómo abordar estas cuestiones desde el ámbito educativo? Sandra Raggio se pregunta en *Enseñar los pasados que no pasan*:

“Estas tres dimensiones —la perpetuación del crimen, la presencia de los protagonistas y las continuidades del pasado en el presente—: ¿cómo repercuten en los desafíos de la enseñanza? ¿Cómo transmitir una experiencia que aún no ha pasado? ¿Cómo narrar una historia que no solo se cuenta en el aula? ¿Cómo enseñar la historia de un tiempo que no se ha ido?” (Raggio, 2014, p.86).

En 2018 la Ex Comisaría 1ra de Pergamino fue erigida como “Espacio para la memoria, promoción y defensa de los Derechos Humanos” impulsado por la Comisión Provincial por la Memoria, la Asociación por la Memoria y los Derechos Humanos de Pergamino y el Colectivo Antirrepresivo 7, a partir del último hecho de violencia allí ocurrido tras la masacre del 2 de marzo de 2017 donde murieron 7 jóvenes que estaban detenidos debido a que policías que se encontraban en el lugar no hicieron nada para parar el fuego ni ayudar a los detenidos, incluso obstaculizan la tarea de los bomberos. Cuando digo último hecho de violencia es porque se puede pensar una línea histórica de largo alcance sobre hechos de violencia allí perpetrados. Uno de los espacios actuales es “Pasajes de la memoria” inaugurado el 1 de abril de 2022¹. Allí una serie de cinco murales² invita a recorrer las memorias de distintas violaciones a los derechos humanos y las resistencias que estos hechos generaron en la comunidad de Pergamino. El mural que inicia el recorrido histórico es el que nos interesa trabajar. Realizado e inaugurado en septiembre de 2021, como se ve en las imágenes que acompañan el presente trabajo, el mismo fue vandalizado pocos días después de ser inaugurado. Este acto evidencia las tensiones actuales que presentan estas figuras no sólo en la construcción política sino también en la búsqueda de la construcción de memoria de un pueblo. Guglielmucci y Lopez invitan a reflexionar sobre los “(...) aspectos menos “pedagogizantes” - lo que los visitantes “deben” saber, por ejemplo -, y más en los aspectos “políticos” - lo que los visitantes “pueden” hacer -, o como sugiere Nelly Richard, pasar de la pregunta “qué hacer con este lugar”, a “qué hacer desde este espacio.” (Guglielmucci y Lopez, 2019, p.34).

Visitamos el sitio de memoria el 12 de mayo de 2023 como parte de las actividades del seminario “Democracia, Memoria y Derechos Humanos” (FaHCE-UNLP), y el mural conserva los manchones con aerosol que tapan las figuras de Perón y Evita. Podríamos decir que a partir de la decisión de no restaurar la imagen, podemos pensarla como una *puesta en forma* (Soto Calderón, 2020, p.21) que nos da la posibilidad de exponer los espectros de la violencia de ese golpe, pero también analizar cómo se construyen las memorias y conflictos del presente a partir de esas violencias que perduran y se enlazan con nuestro presente.

1 Hoy se inaugurará el Pasaje de la Memoria. (31 de marzo de 2022) Diario La Opinión de Pergamino. <https://laopinionpergamino.com.ar/nota/7268/2022/04/hoy-se-inaugura-el-pasaje-de-la-memoria>

2 Los murales remiten a “El golpe de Estado de 1955”, “Pergaminazos, estudiantes y trabajadores en lucha”, “La dictadura de 1976”, “Contra la violencia estatal” y “La masacre de Pergamino”.



Fig. 1. Nora Patrich
(2021) *El golpe de Estado
de 1955* [Mural] Pasaje
de la Memoria,
Pergamino.
Archivo de la autora.

El golpe del 55 y sus resistencias

En el centro del mural encontramos una figura femenina envuelta en una bandera argentina que se expande hacia los vértices superiores de la imagen, está coronada por unas flores blancas y en los extremos de las flores hay una mujer de cada lado con niños en sus respectivos regazos. Delante de ella una cesta de mimbre con frutas y una parte de una máquina de coser. La bandera hace que se forme un triángulo invertido en la parte superior de la imagen donde sobre el límite superior central vemos la Casa Rosada ardiendo, en el lado superior izquierdo vemos un edificio gris y personas con grilletes, ojos vendados y una silueta completamente negra con un arma. Del lado opuesto vemos los aviones negros, esos que bombardearon la plaza de mayo y un grupo mirando y elevando sus brazos al cielo. En la parte inferior a ambos lados de la figura femenina vemos personas que protestan, carteles, urnas y siluetas negras con los dedos en V, una cartel que dice: Memoria, Verdad, Justicia -consigna que surgirá en democracia después del último golpe el del '76- y en el extremo inferior izquierdo se encuentra el rostro de Juan Domingo Perón y en el margen inferior derecho Eva Duarte. Si bien sus figuras siguen estando reconocibles están mayormente tapados por aerosol negro.

En *Cuadernos para la Otra Historia* Norberto Galasso (2004) rescata de fuentes a favor y en contra del golpe, cómo le cambia la vida a las personas humildes y trabajadoras cuando asume la llamada “revolución libertadora” y la represión en los distintos lugares donde el pueblo sale a manifestar su descontento, por ejemplo un relato de Ernesto Sábato que hace referencia al festejo en una casona de Salta por la caída del “tirano” mientras que un rincón cerca de la cocina dos “indias” estaban al borde del llanto, ellas simbolizan para Sábato a las “grandes multitudes de compatriotas”³. Esos “desposeídos” a los que Sábato refiere son quienes aparecen en el mural de Nora Patrich. La artista rescata a través de estas figuras no sólo a los trabajadores y trabajadoras, sino también que presenta un pueblo con sus rasgos latinoamericanos, en oposición a la construcción de la imagen de una Argentina blanca y europea que se venía construyendo hasta la llegada de Perón al poder. Esa figura femenina central del mural podríamos entenderla como la “Argentina” o la “Patria” de piel trigueña y cabello oscuro. Galasso también refiere a partir de Jaureche, que el análisis crítico del peronismo no se detuvo en virtudes y defectos de la política social y económica sino que prefirió “revolver basura”, así las revistas “fabulan” sobre la vida privada de Juan y Eva como hedonista y ostentosa⁴. Es a partir de las figuras de estos dos referentes que se construye el “antiperonismo”, se prenden fuego sábanas y frazadas que tuvieran el sello de la Fundación Eva Perón y se destruyen los bustos; pero no es lo único, también se paralizan las obras públicas que estaban a cargo del Estado o de la Fundación, se intenta prohibir el partido y clausurar todas las publicaciones que difundan al “líder”.

3 Sábato, E. El otro rostro del peronismo. En Galasso, N. (2004, s/p).

4 Perón, Juan Domingo en Pavón Pereyra, E. Coloquios con Perón. En Galasso, N. (2004, s/p)

“Antiperonismo” o el racismo y el clasismo en la Argentina

¿Qué posibilita en 2021 la necesidad de seguir eliminando la figura de estos líderes? Alejandro Grimson (2019) en *¿Qué es el peronismo?* Hace referencia a que el racismo y el clasismo son constitutivos de la política argentina, y la importancia de la dimensión relacional con la reacción anti-peronista como condición para el surgimiento del peronismo. La construcción de esa imagen de la argentina blanca y europea a la que hacíamos referencia, cómo se va movilizandando en el imaginario colectivo: ¿quiénes son ahora esos otros, los y las desposeídos?

Por otro lado, Juan Besse (2021), refiere que este golpe fue un quiebre ya que marca el fin del primer peronismo y es el inicio de la violencia política ejercida por una facción de las fuerzas armadas, en nombre de la libertad anticipa para este autor las lógicas del Terrorismo de Estado, en el mural podemos ver como ese cartel de “Memoria, Verdad, Justicia” también une ambos golpes. Sara Ahmed considera que:

“El odio no está presente simplemente como la emoción que explica la historia (no es una cuestión de que el odio esté *en la raíz*), sino como un afecto producido por la historia, y como aquello que dota la historia de afectividad. Dichas narrativas funcionan al generar un sujeto a quien unos otros imaginados ponen en peligro y cuya proximidad amenaza no solo quitarle algo (empleos, seguridad, riqueza), sino con ocupar el lugar del sujeto.” (Ahmed, 2015, p.78)

El mural contiene a las figuras de Juan y Eva como una condición de posibilidad de que los “desposeídos” o la población entendida como parte de américa latina ocupe un lugar central en la historia social política y económica, pero también fueron para sus detractores esos sujetos amenazantes, las figuras de Eva y Juan intentan ser borradas del mural porque las memorias del golpe como refiere Besse “se encuentra traspasada por los avatares y la actualidad de la presencia del nombre peronista en la cultura y la práctica políticas argentinas.” (2021, p.25).

Arte y memoria, educación y afectos

El sitio de memoria presenta un relato curatorial completamente atravesado por lo visual en sus distintos sectores, el sector de “Pasajes de la memoria” en particular está compuesto por murales que reúnen cinco hitos de violencia estatal en el pueblo de Pergamino. Como refieren Guglielmucci y Lopez:

(...) los lugares de memoria son espacios creados por ciertas formas particulares de marcación y demarcación, es decir por medio de un proceso donde algo es recortado, limitado y fijado como lugar de memoria y, al mismo tiempo, otros posibles espacios son desmarcados o deslindados de aquel, es decir, quedan fuera. De este modo, se fijan unos hitos espaciales para promover públicamente el acto de recordar en común, desde y para un grupo social determinado, más o menos amplio y plural. Y, se recortan ciertas interpretaciones e imaginarios sobre el espacio seleccionado como lugar de memoria, su temporalidad, simbolismo y función social. (Guglielmucci y Lopez, 2019, p.35)

Los hitos abordados son el golpe del 55 y la resistencia peronista, los Pergaminazos ocurridos durante la dictadura de 1966, la dictadura estatal de 1976, hechos de violencia perpetrados por la policía en democracia y la masacre de Pergamino ocurrida en 2017. El día que visité el espacio de memoria hablaban referentes de todas las agrupaciones que se ocupan del espacio, habló una ex-detenido desaparecida que pasó por la Comisaría 1ra y luego fue trasladada a la Ex- Esma; continuó la lista de oradores la mamá de uno de los chicos detenidos-fallecidos en 2017, en un momento dijo que le daba vergüenza hablar de su hijo después de una sobreviviente de la última dictadura militar, porque ella representaba una figura de “respeto y de heroísmo”, que “merecía” el homenaje en cambio su hijo era “un delincuente”, su hijo representa incluso para ella, su propia madre, esa figura del otro que merece castigo, sin tener en cuenta las condiciones históricas que coartaron a su hijo la posibilidad de mejores opciones, o que no se le nieguen derechos por no responder a la imagen de la población “blanca y europea”.

Según Diego Ruiz (2011) el muralismo argentino se inscribe en una tradición del arte ligada a lo social, son artistas y militantes quienes componen este tipo de imágenes para comunicar hechos sociales, políticos o culturales relevantes en una comunidad. Cabe señalar que antes del período democrático iniciado en 1983, según Ruiz, los murales ligados a cuestiones políticas terminaban “tapados”. Nora Patrich, la artista a cargo del mural vandalizado, artista y militante, exiliada de la última dictadura argentina; nos lleva a preguntarnos a través del recorrido de la violencia que expone en su mural

desde el golpe del 55 al golpe de 1976, ¿qué afectos se activan a través de su mural? ¿cómo se articulan las imágenes y los afectos que promueven en relación a la historia y la memoria de un pueblo? ¿cómo se resignifica el planteo de la artista a través de la vandalización?

Conclusión

La decisión de no restaurar el mural vandalizado y sumarlo de alguna forma al relato curatorial, expone la continuidad de las violencias perpetradas en el siglo XX, las cuales han tomado otras formas en el siglo XXI a través de la violencia institucional y las exclusiones del programa económico neoliberal. Ese “otro” que siempre se busca construir, ayer los “nuestroamericanos” frente a la argentina “blanca y europea”, hoy la personas migrantes o de bajos recursos frente a “los argentinos de bien”, que también excluye a mujeres y disidencias sexuales. Pero quizá permite, además, un camino para poder pensar los vínculos entre esos distintos hechos aparentemente desconectados entre sí, nos permitan producir afectos y construcciones de sentido que trasciendan generaciones, procurando desplazamientos de esos imaginarios (de odio) hacia otros que permitan cimentar una democracia sin exclusiones.

Referencias

- > Ahmed, S. (2015). “Introducción: sentir el propio camino”, “La organización del odio” y “En nombre del amor”. En *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- > Besse, J. (2021), “1955 como corte epistémico. El 16 de junio y el golpe, entre la historia reciente y las políticas de la memoria”. En *Pasado|presente: las disputas del sentido Debates en historia, memoria y comunicación*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- > Comisión Provincial de la Memoria (s.f.) *Pasajes de la memoria - Espacio de memoria ex Comisaría 1ra de Pergamino. Recursos y materiales*. <https://www.comisionporlamemoria.org/project/pasajes-de-la-memoria/>
- > Galasso, N. (2004) *La “Revolución Libertadora”*. Cuadernos para la Otra Historia N° 24. Centro Cultural Enrique S. Discépolo. <https://laotrahistoria.com.ar/pdf/cuadernos/cuaderno-24-pa-ra-la-otra-historia.pdf>
- > Grimson, A. (2019), ¿Qué es el peronismo?, Siglo XXI.
- > Guglielmucci, A., & López, L. (2019). Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Colombia. Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, (13). <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12409/13671>
- > Raggio, S. (2014). Enseñar los pasados que no pasan. En P. Flier (Comp.) *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*. EDULP-FaHCE.
- > Ruiz, D. (2011) “Entremuros: una crónica acerca del muralismo argentino”. *Revista Discurso Visual* (16) Arte público.
- > Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.



> **Ignacio Bigeon.**
Lluvia. Ilustración. S/A.

Galería de Artistas

La novena ola del abismo a la luz

> Rodrigo Abel

rodrigoabel723@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata

Basta con un hálito de las entrañas del mar para que se vuelva destino. La última ola, colosal, se alza como una muralla acuosa y arrasa con todo a su paso. Para los marinos, no es solo parte del oleaje: es un mito, una sentencia. La novena ola, dice la creencia popular, es la más feroz de la tormenta, la que impone el último juicio. Su cólera es el umbral entre la devastación y la supervivencia. Desde tiempos inmemoriales, ha sido símbolo del peligro supremo y, paradójicamente, de prueba final. Si logras sortearla, el mar te confiere el renacer.

Pero, ¿por qué la novena? Esta numerología no es casualidad, sino que está cargada de un misticismo profundo que ha atravesado culturas y tiempos. Nueve son las musas griegas, hijas de Zeus y Mnemosine, guardianas de la inspiración. Nueve círculos posee el infierno dantesco, y el último, el más apartado de Dios, está reservado para el mayor de los pecados: la traición. Nueve meses navega a ciegas el ser humano hasta encontrar la luz. La Ciudad Prohibida, en China, celebra el poder imperial a través de este número, y en la mitología nórdica, Odín se sacrificó colgado en el Yggdrasil durante nueve días y nueve noches.

No es, por tanto, fruto del capricho que este número se asocie con el mito de la novena ola. Antes que cifras, los números son símbolos; con ellos, tratamos de dar orden a lo inaprensible. En la cultura rusa, el nueve fraterniza con la fatalidad y la transformación. El azar es ajeno a la recurrente presencia de la imagen artística de la novena ola, una creencia de tal magnitud, que ha surcado los mares de múltiples siglos, estilos y corrientes estéticas.

El Romanticismo, embelesado por lo sublime, hizo suya esta idea. En 1850, Iván Aivazovski la materializó en su obra más célebre, *La novena ola* [Figura 1]. La exquisitez de su pincel no solo irriga el ímpetu del océano, sino que impregna el lienzo de contrastes absolutos: día y noche, vida y muerte, la pugna entre el poder destructor de la Naturaleza y la frágil resistencia del hombre. Sobre los vestigios del navío, marineros se aferran a su última oportunidad, mientras el amenazante océano los rodea y el amanecer

cer insinúa una salvación incierta. Mediante un uso magistral de la luz y el color, Aivazovski nos revela la batalla entre lo cálido y lo frío, la oscuridad y el alba, el terror de la tormenta y la apacible gracia de la luz.



Fig.1. Iván Aivazovski (1850)
La novena ola. [Pintura]
Museo Ruso, San Petersburgo.

De manera similar, en *El hombre que ríe* (1869), la pluma de Victor Hugo nos habla de una ola que, al igual que la novena ola, parece representar la fuerza destructiva y definitiva del mar. Esta ola, la «ola suprema», se describe con tal precisión que, al leerla, parece extraída del mismo cuadro de Aivazovski: «En medio de la dolorosa ansiedad, los náufragos percibían en la penumbra la ola suprema llegar hasta ellos.» (Victor Hugo, 1969, p. 100)

¿Se trata aquí de la misma ola? Quizás no el agua, pero sí en la razón de románticos que, como Aivazovski y Hugo, perciben en el mar algo más que un simple escenario natural. De hecho, en la traducción de la cita al ruso, se utiliza directamente la alegoría de la novena ola en reemplazo de «la ola suprema»: «Сердце сжимала мучительная тревога. Погибавшие уже различали в полумраке приближение девятого вала.» (Victor Hugo, 1869, p. 60). Otro vínculo trazable entre el mito y la novela de Hugo es la ola recurrente en las tormentas que describe: «Hay siempre en las tempestades una especie de ola-tigre, feroz y definitiva, que llega en un momento dado, [...] salta, ruge y trepa, se desploma sobre el angustiado navío y lo desmembra.» (Victor Hugo, 1969, p. 92)

Desde antaño, navegar ha estado imbuido de una metáfora de la existencia misma. Si alguna vez navegar significó descubrir lo ignoto, con el ad-



Parecen espectros
errantes en la vastedad
del mar...



venimiento del Romanticismo el océano vira hacia un paisaje trágico que enfatiza la desavenencia entre el hombre y la naturaleza. El mar es un campo de batalla, de una lucha desigual. Allí una fuerza desmesurada embiste con vehemencia al hombre, que apenas puede asirse a su propia supervivencia. El naufragio lo revela en su desnuda fragilidad, a merced de la inmensidad, ajeno a todo dominio sobre su destino.

No es casualidad que el Romanticismo hiciera del mar un símbolo de lo sublime, ese territorio en que lo bello se abraza con el horror. Kant hablaba del «placer mezclado con espanto», una suerte de horror exquisito que estremece y fascina a la vez. ¿Acaso existe un escenario más propicio para lo sublime que el mar? Así lo creo, pues el hombre, parafraseando a Hugo, es solo una mosca atrapada en la tela de araña del océano, subyugado por un mar que se yergue sentenciador, cada ola alzándose como un muro inconmensurable.

En *La novena ola*, la masa oceánica oscila inclemente, arrastra a los naufragos en una pugna desigual. Parecen espectros errantes en la vastedad del mar, cuya fuerza quebranta su voluntad. Es en el espacio que nos separa de ellos, en el vacío entre la desesperación y la mirada del espectador, en el que emerge la belleza inexplicable del desastre. Esta lejanía define el goce estético y provoca la paradoja de lo sublime ante lo bello en quien, desde la distancia física, contempla la escena.

Aivazovski, nacido en la península de Crimea, dedicó su vida a comprender el mar. No solo lo dotó de la oscuridad abisal, sino también de un color tan angular como el drama humano. Sus lienzos no se ahogan en la oscuridad; en ellos, la luz trasciende su función de mero recurso pictórico y se convierte en una fuerza en sí misma, un protagonista que personifica la esperanza en medio del caos.

En el centro de la composición, el sol asciende timorato tras el velo de cúmulos que, junto al mar, parecen dispuestos a desatar otra tempestad. Su incandescencia penetra la bruma, y el fulgor de la aurora impregna la atmósfera con destellos ámbar y rosa. El astro estalla en un resplandor ígneo inconmensurable, enfrentándose a la tiniebla, aliada fiel de la desesperanza. La luz parece acudir a las plegarias de los naufragos, el amanecer, para ellos, es un anuncio divino, la última promesa de su salvación.

El alba que Aivazovski nos regala, tanto a nosotros como a los marinos, diluye los matices amenazantes del mar y aplaca su cólera progresivamente, a medida que el sol se adueña del horizonte. La cruz del mástil, donde apenas se sujetan, parece suspenderlos en una liminalidad sagrada, no están del todo vivos, pero aún no han sido derrotados por la parca.

Me es imposible observar *La novena ola* sin sentir que algo subyace al naufragio, algo que resiste, que lucha por no perecer en el abismo mientras el enojoso mar anuncia su calamitoso final. En el corazón de la penumbra, el mástil cruciforme se alza entre el oleaje, desafiando las fuerzas que dictaban su hundimiento. Este vestigio se resiste al destino que la tempestad le im-

pone, se niega a enmohecerse con sus pares en el lecho marino. Se subleva ante la naturaleza y no complace a la fatalidad.

Aivazovski no era indiferente a la fe. Nacido en el seno de una familia de armenios, creció bajo la luz del cristianismo apostólico y fue educado en la Iglesia Armenia. Su hermano Gabriel alcanzó el rango de arzobispo, y él mismo, aunque la vida lo llevó a recorrer salones imperiales y embarcarse en expediciones con la Armada Rusa, nunca se desligó del imaginario religioso que lo formó. Quizás por eso, en su obra maestra, el naufragio encierra algo más que una catástrofe en alta mar, es una escena de redención.

Las diagonales violentas de las olas parecen arrastrar la existencia humana hacia el abismo. Sin embargo, el mástil, terco, no cede. Se alza perpendicular, rebelde ante la calamidad. El fragmentado esqueleto del navío, aún aferrado a la superficie, adopta una forma cruciforme. Su morfología lo convierte en un símbolo, un salvavidas que resiste en el epicentro del caos. La firmeza del mástil, que en otro tiempo sostuvo velas, ahora sostiene vida. ¿No sugiere acaso que hay algo que lo sustenta, algo de mayor envergadura que el vendaval que lo flanquea?

Es por ello que la rigidez del último hueso del navío, aún sin ser devorado, no puede comprenderse en soledad, pues mantiene una relación indisociable con el silente protagonista, el sol. La luminiscencia del astro refuerza la impresión de un orden divino, como si su resplandor guiara a los náufragos en su prueba final.

La fogosidad del alba hiende el tupido manto del mar y de las nubes que convergen en el cielo. El sol naciente abre un surco luminoso entre las impetuosas olas que furiosas se elevan, brilla a través del agua salada y parece acudir a las plegarias de los desamparados. Su luz es ahora un mensaje.

En la composición, los restos de la nave son el último asidero físico de los náufragos, el ancla que los mantiene a flote, mientras que el sostén inmaterial que los atraviesa es la luz, un resplandor incorpóreo que invoca fe y esperanza, fuerzas etéreas que, en la cólera del océano, resultan tan o más esenciales que lo tangible. Los náufragos no aparecen derrotados, aunque sus cuerpos evidencian el agotamiento y el sufrimiento, se aferran obstinadamente a la salvación.

Aivazovski plasma en su obra un equilibrio inestable entre potencias opuestas. La turbulenta naturaleza enfrenta al hombre, la devastación convive con la esperanza, la luz se filtra en la tormenta. El milagro incandescente del sol atraviesa la oscuridad y otorga al lienzo una sensación de estabilidad dentro del caos. Ilumina a los náufragos, los arranca de la condena total, insinuando que la tormenta se ha aquietado y el desastre quedó atrás. Más que una simple coincidencia, esta luz parece un murmullo de redención en medio del naufragio. En la pintura, de la misma manera que en la teología cristiana, la cruz y la luz son inseparables.

Pero *La novena ola* no solo narra el destino incierto de unos marineros, es también la reverberación de su tiempo. Pintada en el ecuador del siglo XIX,



Las diagonales violentas de las olas parecen arrastrar la existencia humana hacia el abismo.





El movimiento de los elementos vivos es imperceptible para el pincel.



en un mundo sacudido por el tumulto. Europa ardía en revoluciones, los antiguos tronos se estremecían y el milenarismo permeaba el imaginario colectivo. Para muchos, aquellos levantamientos no eran simples revueltas, sino el presagio del Apocalipsis, la fractura de un orden que agonizaba para dar paso a lo desconocido. No obstante, el Imperio Ruso se mantuvo firme del mismo modo que el mástil cruciforme en el vendaval. La tempestad social y política que sacudía Europa parecía no poder hundirlo. En consecuencia, el cuadro podría leerse como una alegoría del propio Estado ruso, amenazado pero intacto, azotado por el caos pero sostenido por una fe inquebrantable. Igual que los náufragos, la nación se aferraba a su mástil confiando en que, al final de la tormenta, seguiría navegando.

Tal vez *La novena ola* no sea solo una pintura. Tal vez sea una memoria, un recuerdo recurrente, la repercusión de un instante en el que Aivazovski, a la edad de 27 años, estuvo coqueteando con el abismo. Se dice que en 1844, al zarpar de Inglaterra hacia España, el joven pintor de la Armada quedó atrapado en una poderosa tormenta en el Golfo de Vizcaya. La tempestad fue de tal magnitud que el barco en el que viajaba fue dado por hundido, y los periódicos anunciaron su muerte. Aivazovski no solo sobrevivió. Hizo algo que el temple de muy pocos hombres les permitiría en una situación tan caótica: observó. No con la desesperación de los marinos de fe adormecida, como los apóstoles en *Tormenta en el mar de Galilea* (1633), sino con el mismo sosiego de Jesús. Su mirada no era la de un náufrago aterrado, sino la de un artista que comprendía que el caos incomprensible de la naturaleza merecía ser recordado. Años después, cuando pintó su gran obra, ¿acaso no estaba plasmando aquella tormenta que casi lo engulló? De este modo, la pintura encierra una dualidad, es tanto un reflejo de su imaginación como la reconstrucción de su propio umbral con la muerte. El amanecer que rezuma esperanza en los náufragos es su propio amanecer, su propia resurrección tras haber muerto, al menos virtualmente, bajo el rumor de las olas.

De este acontecimiento vivido en carne propia, se empapó de impresiones. Su memoria excepcional y su capacidad técnica le permitieron transmitir con magnanimidad la esencia del mar. Pintaba desde la remembranza de emociones y sentires. Revivía, una y otra vez, aquel espectáculo que se impregnó en su espíritu. Por ello, nunca fue un pintor de plein air. No le interesaba capturar el instante fugaz del mar frente a sus ojos, puesto que, como él mismo decía, «El movimiento de los elementos vivos es imperceptible para el pincel.» Para el artista, el mar no era una imagen que pudiera atraparse en el momento, sino algo que debía ser sentido, internalizado y sólo después, con el tiempo y la distancia, expresado en la tela.

Tal vez esa necesidad de distanciarse del momento fugaz del mar responde a un deseo más profundo de comprenderlo, de aprehenderlo en su totalidad.

Quizás por eso, su mar no es una manifestación de quietud, sino de memoria. No es extraño, entonces, que en su pintura el mar no esté adormecido. Las

- > Alighieri, D. [hacia 1304] (2019). *Divina comedia*. Freeditorial. <https://freeditorial.com/es/books/divina-comedia/readonline>
- > Aivazovski, I. (1850). *La novena ola* [Pintura]. Museo Estatal Ruso. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/18_19/zh_2202/index.php
- > Carrillo de Albornoz, M. A., & Fernández, M. A. (2015, agosto 22). *Simbolismo de... el número 9*. Biblioteca de Nueva Acrópolis. <https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-numero-9/>
- > Hugo, V. [1869] (1969). *El hombre que ríe*. Editorial Lorenzana.
- > Hugo, V. [1869] (2011). *Chelovek, kotoryysmeetsya* [El hombre que ríe]. Eksmo.
- > Kant, I. [1776] (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de Cultura Económica.
- > Rembrandt, I. (1633). *La tormenta en el mar de Galilea* [Pintura].
- > Trotsky, L. (1 de junio de 1919). La novena ola. *En camino*. <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1919/1vi.htm>
- > @rusmus.inclus. (2 de diciembre de 2022). *Dve buri. Ivan Aivazovskij. Onlajn-kurs "Á i kartina"* [Dos tormentas. Iván Aivazovsky. Curso online "Yo y la imagen"] [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Png1z7BlyZo&list=PL_Fl-o4GCLckeria9ZGkYKV8pXlfa_IXVc

olas aún rugen, pero la luz ya comienza a ganarle la pulseada, como si la tormenta no pudiera sortear su destino inevitable y estuviera condenada a disiparse ante la inminencia de un nuevo día. «El alba no puede ser vencida [...]» (Victor Hugo, 1969, p. 419), se lee en *El hombre que ríe*. Y, en efecto, en ambas disciplinas artísticas, el amanecer no solo marca el final de la tempestad, sino que se erige en forma el símbolo de algo más grande. Es la prueba superada, la lucha que ha dejado cicatrices, aunque no ha consumido al hombre por completo.

El simbolismo de la novena ola trascendió el umbral romántico en el que adquirió fama. No se quedó varado en la orilla del siglo XIX, sino que se transformó en una alegoría que navegó hasta la política y la propaganda. La Revolución rusa se apropió de su imagen como metáfora del cambio arrollador, León Trotsky tituló así uno de sus artículos en 1919, y escritores soviéticos la incorporaron en sus narrativas. El mar dejó de ser solo un escenario de epopeyas individuales para convertirse en la expresión de fuerzas históricas que arrasaban con los viejos regímenes.

No obstante, la novena ola no se agota en su instrumentalización política, sigue naufragando en un espacio más íntimo, más atemporal. Ha recorrido la literatura y la pintura, la superstición y la propaganda, transfigurándose en un arquetipo, en la resonancia de nuestra propia lucha contra lo inevitable. Es, simultáneamente, el estandarte de revoluciones que arrasan imperios y la sombra de tempestades personales, el pulso de cada batalla librada en las aguas inciertas de la existencia.

¿Acaso la novena ola se ha disipado por completo, o seguimos flotando en su oleaje, aferrados a los vestigios que deja la tormenta? Tal vez esa sea la verdadera experiencia humana, enfrentarnos, una y otra vez, a nuestra propia ola novena, esos momentos en los que todo parece colapsar, donde la prueba se impone como un límite infranqueable. Sin embargo, en ocasiones, tal cual en la pintura de Aivazovski, el mar amaina, el horizonte se abre y entendemos que hemos sobrevivido a nuestra propia tempestad. Por ello, me atrevo a inferir que en su más célebre cuadro Aivazovski no solo representa el mar después de la tormenta, sino el amanecer posterior al caos, el instante en que la prueba ha sido superada. Los naufragos que retrata han resistido, al igual que él, el tramo más devastador del vendaval, la novena ola. ■

El dragón que no fue

> Charo Buitrón

charitobuitron@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata¹

Desde chica, gracias a un libro que me regaló mi madrina, me fascinan los dragones. Inicialmente sólo me llamaban la atención, pero luego comencé a interiorizarme, a investigar, comprar más libros e incluso dibujar mis propios dragones. Estas criaturas se convirtieron para mí en algo más que simples personajes de películas de fantasía, resultaron en algo fundante de mi identidad, representantes de una astucia, poética y sabiduría que admiro, y objeto de interés para cualquier proyecto en que me aventuro. Cuando inicié mis estudios de Historia del Arte confirmé una sospecha que desde hacía tiempo venía alimentando: que, al menos en Occidente, somos pocos quienes concebimos a los dragones de esa manera. Aunque muchas representaciones de dragones que he rastreado en la Historia del Arte me gustan en un sentido estético, me cuesta no fruncir el ceño al notar que, exceptuando algunas imágenes de la Mesopotamia o, por supuesto, del mundo Oriental, generalmente los dragones -y sobre todo los rojos, mis favoritos- aparecen representando el mal, el peligro o incluso al mismísimo Satanás.

Con el paso del tiempo he aprendido a no enojarme con mis antepasados por no percibir a estos seres de la manera en que yo lo hago, pero hace poco descubrí una obra que me sacudió por completo: *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, de William Blake [fig.1]². A primera vista, me generó una indignación atroz, ya que escuché su nombre, fui a buscar la imagen y cuando la abrí en mi computadora...¡No era un gran dragón ni era rojo! Imaginen mi expresión cuando lo que por su título se había presentado como la obra perfecta para mí, en realidad era la representación de un hombre gigante con algunos atributos de dragón y un color más grisáceo que rojo. No había escamas, no había cuatro patas, incluso estaba lleno de cabezas humanas y cuernos que dificultaban su visión, me pareció horrible. Para rematar, leí la ficha de la obra y el dragón obviamente era la representación de la Bestia Escarlata en un pasaje del *Apocalipsis*, lo que destruyó mi esperanza de haber encontrado una obra de dragones que me gustara realmente.

Sin embargo, los días pasaron y la indignación se transformó en pregunta: ¿por qué Blake representó a ese dragón tan no-dragón? ¿Por qué

1 Este ensayo fue realizado en el marco de la materia Historia del Arte VI durante la cursada del año 2024, bajo la dirección de la profesora titular de la cátedra, Fabiana Di Luca. Esta versión posee modificaciones respecto de la original, también supervisadas por la docente mencionada.

2 William Blake, *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, c. 1805, Colección Rosenwald-Galería Nacional de Arte de Washington. Imagen extraída del sitio oficial de la Galería Nacional de Arte de Washington.

Fig. 1. Blake, W. (1805) *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol* [Pintura] Galería Nacional de Arte de Washington.

parecía más bien un demonio, un ángel malicioso, si en realidad debía ser un dragón? Naturalmente, esa pregunta se transformó en búsqueda, y en este texto intentaré responderla, ya que no puedo permitir que ese detalle siga quitándome el sueño.





Quizás este detalle se me resistía a propósito, intentando llamarme para que lo descubriera...



Cuando comencé a investigar a William Blake, me encontré con una opinión común por parte de todos los que lo habían abordado antes que yo. Coincían en que considerar sus logros en el campo de la poesía o en el de las artes visuales por separado resultaría perjudicial para entender su obra, puesto que él veía el Arte en general como un universo unificado. Atender a sus producciones literarias y poéticas es fundamental para apreciar correctamente su trabajo en las artes plásticas. Haciendo caso a esa sugerencia, ingresé en un mundo que rápidamente me atrapó, ya que el carácter visionario de este artista, sus poemas, sus aforismos, sus esfuerzos por reescribir e ilustrar los libros proféticos y por producir una nueva mitología propia me provocaron una concepción muy distinta de sus imágenes, o por lo menos de su persona.

En medio de las meditaciones acerca de esta obra, me topé con un texto de Daniel Arasse (1992) en donde desarrolla una teoría de la Historia del Arte desde los detalles, sosteniendo que mientras nuestra disciplina suele construir sus discursos desde lejos, los detalles, disruptivos, nos obligan a acercarnos y a prestar atención a las desviaciones que proponen, logrando así una relación más íntima y fructífera con las obras. Arasse propone este método distinguiendo entre dos tipos de detalles que, aunque son diferenciables, suelen complementarse y encontrarse trabajando en conjunto: los pictóricos y los icónicos. Los primeros se anclan más en la forma, en el aspecto técnico o estético de la pintura, como por ejemplo un buen acabado en la representación textil o un uso particular de la luz. Los segundos, en cambio, son los elementos que de forma simbólica evocan significados que crean la imagen, es decir, representan algo que es reconocible en la cultura que hace más concretamente al contenido de la obra.

El detalle, según Arasse, se presenta como una resistencia al mensaje general del cuadro, y «parecería tener por función la de transmitir una información fragmentaria, diferente del mensaje global de la obra, o indiferente a éste» (Arasse, 1992, p.8). Leer esta frase con el cuadro aún rondando en mi cabeza y considerando el trasfondo que las producciones de William Blake poseían, me hizo especular si en realidad ese Gran Dragón que a mí tanto me indignaba era lo que mostraba en una primera lectura, o si en verdad había un mensaje que justificara la decisión de representar a la Bestia del Apocalipsis como a un grotesco y grisáceo humanoide. Quizás este detalle se me resistía a propósito, intentando llamarme para que lo descubriera, para que leyera entre líneas y lo apreciara de la forma correcta. Una vez instalada la duda, la indignación comenzó a desaparecer y dio paso a nuevas sensaciones.

Todo sujeto es de su época, y por ende sería negligente de mi parte no atender al contexto de William Blake a la hora de poner un ojo sobre su obra. Las producciones de este artista se insertan en una Europa que estaba atravesando lo que muchos denominan como el “siglo de las revoluciones”,



Los valores medievales de lo artesanal y lo manual se presentaron como una respuesta crítica ante la alienación industrial...



acompañado además por un fuerte proceso de secularización de la sociedad. A partir de la Revolución Francesa, hecho que inicialmente había alumbrado los ojos de Blake brindándole esperanza, el continente comenzó a transitar el paso de las monarquías absolutistas hacia los novedosos estados republicanos. Asimismo, tanto en un plano económico como en uno sociopolítico e ideológico, las teorías liberales empezaron a establecerse de la mano de una burguesía precapitalista que iniciaba su escalada hacia el poder. Específicamente en Reino Unido, país de proveniencia de Blake, se vivía además el rápido avance de la Revolución Industrial, con todo lo que ésta implicaba: nuevas relaciones de mercado, nuevas concepciones acerca del sujeto como trabajador, y nuevas ideologías de poder y resistencia ante este vertiginoso panorama. El estado de disolución que había dado inicio al siglo XVIII se dejaba apreciar con mayor claridad.

En el universo del arte comenzó a vivirse una incipiente autonomía, además de que las novedades tecnológicas ampliaron el alcance de lo realizable, haciendo más extensas también las fronteras de lo cognoscible e imaginable por el artista. En este escenario, además, tuvo lugar un *revival* medievalista que, si bien se manifestó materialmente en los elementos que los nuevos estilos tomaron de la Edad Media -más particularmente del gótico-, además poseía una justificación ideológica por la cual se elegía retornar a esa época, y no a otra. Los valores medievales de lo artesanal y lo manual se presentaron como una respuesta crítica ante la alienación industrial, y la búsqueda de lo simbólico y espiritual hizo frente a la razón y la medida que proponían el neoclasicismo en el arte y otros movimientos en lo filosófico y científico. Blake se erige, hoy en día, como uno de los mayores exponentes de este movimiento ya que no sólo se desarrolló como grabador e iluminador de libros, al tomar formas de producción alternativas que remitieran a ese pasado gótico, sino que además, en su calidad de cristiano, se encargó de trabajar alrededor de temas religiosos y afines a los que se representaban en la Edad Media. Un ejemplo de esto es, sin duda, *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*.

El arte moderno surgió de la cultura artística iluminista, que rechaza la retórica barroca, su función conmemorativa religiosa, y proclama una funcionalidad meramente social del arte. En esa línea, muchos artistas -sobre todo románticos- tomaron conciencia de su lugar en la sociedad y empezaron a esbozar discursos ideológicos en sus obras. Uno de ellos fue William Blake, quien aborrecía la esclavitud y creía en la igualdad en todas sus formas, y quien incluso en varios de sus poemas y pinturas, sobre todo de sus últimos años, expresó un deseo de humanidad universal. Se interesó por los acontecimientos sociales y políticos durante toda su vida, aunque en ocasiones se vio forzado a disimular el idealismo social y a transformar sus declaraciones políticas en alegorías místicas las cuales, al fin y al cabo, eran su lenguaje.

Para él la liberación implicaba un cambio radical de la percepción humana. Dicho cambio se hallaba inherentemente relacionado con la abolición de

los sistemas opresivos de su tiempo: Iglesia, Estado Monárquico e Imperio. Sin embargo, tanto a modo de recurso poético como en general por su forma de vivir la vida, Blake constantemente vinculaba lo espiritual, mitológico y divino con lo terrenal, social y político. Muestra de ello es el siguiente pasaje de su texto *Los Cuatro Zoas*, donde desarrolla más extensamente su mitología. En este fragmento, nos habla de una de las cuatro subdivisiones de la figura que para él representa al universo entero, Urizen, un dios malvado que encarna la razón y la tradición:

...en sus arraigadas entrañas, en la más oscura noche, donde Urizen tiene su asiento, la sombra germinó.

Y Urizen vio, y triunfó, y proclamó a sus guerreros:

‘El tiempo de la Profecía ha terminado, y todo este universal atavío ahora poseo, los hilos del cielo que mis manos tejerán como una túnica sobre mis hombros.

Consumiendo en poder y gloria lo que debe ser consumido
caminaré a través de los vastos campos de Eternidad.

Un Dios, no un hombre; un Conquistador arrebatado de gloria...’

Construyó primero las corporaciones, navíos comerciales y buques armados para surcar los mares, mientras en tierra los niños se venden a la industria en las más penosas condiciones, trabajando día y noche, hasta que su vida extingue, y espectrales formas adoptan en su sombría desesperación.

A miles los esclavos, amontonados en las bodegas, cruzan el bronco mar.

Rechinantes sus cadenas, el Imperio Universal gime.

Descifré, entonces, que Blake no hablaba de algo divino y lejano, sino que hablaba de cosas humanas. Definitivamente ese Gran Dragón Rojo comenzó a tomar otros significados posibles, y eso llevó a que mi indignación convertida en duda, se transformará ahora en esperanza.

Indagué en antiguas representaciones de este mismo tema y descubrí que, con sus variaciones, siempre se había mantenido constante una representación de la Bestia Escarlata medianamente similar: cuerpo de dragón y múltiples cabezas de serpiente. Tanto en el *Beato de Fernando I y doña Sancha* (s. XI) como en el *Tapiz del Apocalipsis* de Angers (s. XIV) o en la *Biblia* de Lutero (s. XVI), la Bestia del Apocalipsis es ilustrada de esa manera, que no sólo coincide con la descripción de los textos sagrados, sino que además coincide con la idea -occidental y oriental- de dragón, que es previa al *Apocalipsis* y que es la que puede haber pautado la apariencia de la criatura en el canon cristiano.



Los detalles en el arte, según Arasse, se experimentan como una sorpresa que recompensa a quien se detiene en ellos.



De hecho, si nos alejamos del *Apocalipsis* y nos remontamos más atrás en el tiempo, sería viable afirmar que esta apariencia podría desprenderse de la hiedra, sumamente repetida en ánforas griegas por su relación con Heracles, o incluso de bestias del mundo iconográfico mesopotámico. Comprendí, entonces, que con su dragón este artista no estaba manteniendo la tradición, sino quebrándola. ¿Por qué? ¿No era acaso el mismo tema? ¿No hablaba, en términos generales de lo mismo que sus antecesores? ¿El dragón de Blake no era el mismo dragón de siempre?

Se estima que el *Apocalipsis* fue escrito en tiempos del César Domiciano, un periodo en el cual las persecuciones romanas contra los cristianos se hicieron más fuertes. Tanto él como otros emperadores exigían a la sociedad del momento que sus estatuas fueran adoradas en todo el Imperio, y además se autoproclamaban “Señor de Señores” e “hijos de Dios”, títulos que los cristianos reservaban exclusivamente para Jesucristo. Los consejos que el autor del *Apocalipsis* da a sus lectores a lo largo del texto respecto de mantenerse en la fe para soportar las angustias, poniendo la esperanza final de la nueva Jerusalén como lugar seguro para quienes se mantuvieran firmes, podrían entonces leerse en conjunto con el contexto sociopolítico del momento. Incluso el cetro de flor de lis que sostiene la Bestia en algunas representaciones, que aparece también en otras acuarelas de esta misma serie de Blake, haría referencia al poder real en manos del Mal, que es lo que los cristianos sentían por los emperadores que los perseguían en esos tiempos.

Vuelvo a mi pregunta, comparo las distintas imágenes y pienso: si la fuente escrita era la misma, la zona geográfica, a grandes rasgos, era la misma, y la religión era la misma ¿cuál fue el factor que llevó a este artista a hacer una representación diferente del tema? Más allá de su estilo propio, ¿por qué modificar un detalle tan particular? ¿Por qué tan sólo cambiar la anatomía del personaje principal, en lugar de toda la imagen? En este punto comenzaron a aparecer las respuestas. Repasando la información que tenía, llegue a la conclusión de que, si los pasajes ilustrados del *Apocalipsis* habían sido utilizados para hablar no sólo de un contenido literal y religioso sino también de conflictos propios de los distintos momentos históricos, quizás fuera esto lo que instó a Blake a romper la tradición iconográfica. Si el hacer artístico del romanticismo exigía a su ejecutante hablar del presente, y en su presente este artista no veía dragones sino hombres e instituciones humanas corruptas, pudo ser la necesidad de un nuevo discurso la razón de modificar la apariencia del personaje de la obra.

«Fue arrojado hacia abajo el Gran Dragón, la serpiente original, aquel que es llamado Diablo y Satanás, el cual está desviando a toda la Tierra habitada» (*Ap. 12:9*) nos dice el *Apocalipsis*. Blake, sin embargo, en su poema *Una imagen divina* (1893), expresa:

La crueldad tiene corazón humano
y la envidia humano rostro;
el terror reviste divina forma humana
y el secreto lleva ropas humanas.

Las ropas humanas son de hierro forjado,
la forma humana es fragua llameante
el rostro humano es caldera sellada
y el corazón humano, su gola hambrienta.

¿Quién corrompe a los hombres entonces, sino ellos mismos? ¿Quién desvía la vida en la Tierra? Si Blake en su poema le adjudica condiciones humanas a la crueldad, la injusticia y el terror, ¿por qué no otorgarle forma humana a su representación del mal? En el contexto que vivió este artista ¿era un dragón el que acechaba en la oscuridad aguardando a una nueva batalla, o eran acaso las clases opresoras europeas las que garantizaban un futuro apocalíptico? Mi indignación devenida en duda y posteriormente en esperanza, finalmente, se transformó en respuesta.

Los detalles en el arte, según Arasse, se experimentan como una sorpresa que recompensa a quien se detiene en ellos. No fui consciente de la verdad de esas palabras hasta que me topé con *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, en donde una particular elección de Blake que inicialmente me molestó, tras acercarme a la imagen luego me condujo a una felicidad plena. Haberme enojado ante un dragón que no lo era, me llevó a encontrar una obra de arte que redimía a estos seres, que les quitaba esa carga malvada antiguamente impuesta y que la depositaba sobre quienes realmente la merecían. El gran dragón rojo de Blake debía ser un dragón pero no lo fue, porque este artista rompió una injusta tradición y supo ver que, a lo largo de la historia, los humanos habían intentado hacer cargo a estas nobles criaturas de su propia oscuridad.

Referencias

- > Arasse, D. (2008). *El detalle: Por una historia cercana de la pintura*. Abada.
- > Blake, W. (1893). *Vala, or The Four Zoas*. En E. J. Ellis & W. B. Yeats (Eds.), *The works of William Blake: Poetic, symbolic, and critical* (Vol. 3, pp. 1–128). Bernard Quaritch.
- > Cantera, F., & Iglesias, M. (2003). *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre textos hebreo, arameo y griego* (3.ª ed., 2.ª imp.). Biblioteca de Autores Cristianos.

Bibliografía consultada

- > Argan, G. C. (1976). Clásico y romántico. En *El arte moderno: 1770–1970*. Fernando Torres-Editor.
- Bialostocki, J. (1973). Iconografía romántica y Los temas de encuadre y las imágenes arquetipo. En *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores.
- Prévost, J. P. (2001). *Para leer el Apocalipsis*. Verbo Divino.
- > Starobinski, J. (1988). *1789: Los emblemas de la razón*. Taurus, Alfaguara.

Amefricanidades.

Un estudio de caso para reflexionar desde el arte sobre nuestra América Profunda

> **Alejandra Maddonni**

maddonniale@gmail.com

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

*Mi forma de pensar es el pensamiento colectivo
| Antes de estar en mí, estuvo en ellos
Necesitamos empezar a pensar en el conocimiento de otras
maneras. Conocimiento en círculo, conocimiento bajo un árbol,
conocimiento de las plantas, conocimiento que sitúa al sujeto
dentro de la naturaleza y no por encima de ella.
Soy un tren que no cabe en Occidente.*

Frases de Rosana Paulino grabadas durante la visita del equipo
de educación de la Bienal 35° a su estudio en marzo de 2023.

Introducción

El estudio de caso -también llamado análisis de caso- como metodología de investigación y de enseñanza y aprendizaje no es una novedad: tuvo su origen a principios del siglo pasado, principalmente en torno a la Sociología. Desde entonces, se aplica en diversas áreas de conocimiento. El texto que sigue propone apropiarse de esta metodología para abordar los análisis de obras y artistas contemporáneos de América Latina en las clases de arte. No como situaciones particulares, aisladas y descontextualizadas, sino como casos seleccionados que nos permitan reflexionar críticamente en torno a la realidad social, política, cultural y artística de la región y de nuestro país, estableciendo vínculos y diferencias.

Por otro lado, permite que la/el docente aborde y comparta con las/los estudiantes variedad de contenidos propios de la producción artística: la importancia fundamental de la investigación, la materialidad, el espacio ficcional, el emplazamiento, la escala y el cruce de técnicas y herramientas para la construcción de sentidos de la obra.

La amefricanidad en la obra de Rosana Paulino

Entre los meses de marzo y junio del 2024 se desarrolló en el Museo MALBA, *Amefricana*, la exposición más completa de la artista visual brasileña Rosana Paulino (1967) realizada fuera de su país. Con más de 80 obras producidas entre 1994 y 2024, Paulino revisa críticamente la historia de Brasil y su construcción étnica.

El nombre de la muestra procede de la categoría político-cultural *amefricanidad* desarrollada por la filósofa, activista y socióloga brasileña Lélia Gonzalez (1935-1994) para hablar de las identidades individuales que, estructuradas en la vivencia colectiva, comparten lazos culturales contrarios al dominio colonial. Según Gonzalez, “*permite superar las limitaciones de carácter territorial, lingüístico e ideológico, y abre nuevas perspectivas para un entendimiento más profundo de esa parte del mundo donde la amefricanidad se manifiesta: América en su conjunto.*” (1988 en Zuy, 2024) Por otra parte, el concepto se contrapone al término afroamericano -surgido en Estados Unidos- cuyo perfil geográfico restringido, contiene una significación fuertemente imperialista. Por último, esta categoría pone el acento en la figura de la mujer negra y su participación en la historia, la cultura y la sociedad, confrontando con variedad de narrativas racistas y sexistas.

En este sentido, interesa especialmente desarrollar en este artículo las resonancias de estos conceptos a través del análisis de la instalación *Asentamiento* del año 2013 de la artista Rosana Paulino.

Fig. 1. Paulino, R. (2013)
Asentamiento [Instalación]
Detalle de instalación. Impresión digital sobre tela, dibujo, linóleo, costura, bordado, madera, arcilla de papel y video. Dimensiones variables. Foto: Maddonni, A. 2024. Exposición *Amefricana*, Museo MALBA.





El racismo científico y sus postulados universalizantes reforzaron los presupuestos racistas de la sociedad...



Entrar a la sala donde se encontraba esta gran instalación nos invitaba a interpretarla en distintos tiempos y con acercamientos variables. El orden austero y simétrico del conjunto, podría remitir a una especie de altar o lugar conmemorativo conmovedor. Sólo se percibe el sonido constante del oleaje del mar que, únicamente acercándonos, se visualiza a través de pequeñas pantallas. Una cita íntima que alude al eje de la exposición: el océano Atlántico, vía de conexión a América durante la diáspora esclavizante africana.

<https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2023/12/2024-06-24-16-37-33-1.jpg>

Paulino trabaja con archivos en su producción y esta obra no es la excepción. Retoma las imágenes fotográficas de las personas esclavizadas en Brasil realizadas por Augusto Stahl para el zoólogo Louis Agassiz (1807-1873). Entre 1865 y 1866, Agassiz coordinó la expedición Thayer hacia Brasil a fin de inventariar sus tipos raciales y la jerarquización de los sujetos. (Simoes, 2024) El propósito era comprobar, por medio de estrategias pseudocientíficas, la natural inferioridad de los negros, abogando por la supremacía racial blanca. La fotografía funcionaba como dispositivo de la ciencia para construir taxonomías que fundamentaban teorías raciales. Estas tomas fueron encontradas en 1974, en el ático del Peabody Museum, fundado por Agassiz. Paulino no parte de este archivo, sino de su reproducción en el libro *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, publicado en 2004 por el coleccionista George Ermakoff. Un libro que introduce un archivo que no tenía estado público en Brasil y que se inserta en la dinámica de la historia de las imágenes, para la que las copias son el punto de partida de apropiaciones y resemantizaciones (Giunta, 2019) El racismo científico y sus postulados universalizantes reforzaron los presupuestos racistas de la sociedad, en especial en el caso de la mujer negra y cómo fue integrada al sistema productivo brasileño. (Giunta, 2024) Cabe señalar que gran parte de la documentación vinculada con los traslados, registros y posesión de esclavos fueron destruidos luego de la aprobación de la Ley Áurea del 13 de mayo de 1888, cuando en Brasil se abole la esclavitud. De este modo, se borraron las historias e identidades de las y los africanos esclavizados en América. Este pasado doloroso sólo puede reconstruirse, en parte, a partir de archivos paralelos de la ciencia occidental blanca.

En torno a esto, podemos citar también el libro de artista de Paulino *¿Historia Natural?* (2016) en el que explicita ampliamente la relación entre la ciencia y la fotografía. Operando a través del collage, la impresión, el dibujo, el bordado y la sutura, la artista manifiesta una crítica a la colonialidad del poder. Se apropia de imágenes y textos de archivo para recontextualizarlos y otorgarles nuevos sentidos críticos: la impresión de un azulejo portugués con una mancha roja o la vista superior del esquema de un barco que transporta esclavos sobre un paño con suturas.

<https://www.researchgate.net/publication/373733114/figure/fig2/AS:11431281186975692@1694094552643/Figura-2-Rosana-Paulino-Historia-natural-2016-libro-de-artista-Fuente-Rosana.png>

La artista rescata del olvido esos cuerpos para devolverles la humanidad arrancada por la mirada colonizadora. Trae al presente la discusión en torno a la cuestión de raza como trauma brasileño a curar. Sobre las fotografías impresas en tela a escala natural –de frente, perfil y espalda– de una mujer esclava, dibuja y borda corazón, raíces y vientre. Desde ese cuerpo violentado se expande un proceso de enraizamiento, de una conexión otra, de *assentamento*. La fragmentación de los cuerpos da cuenta de sus heridas históricas y opera con la sutura más que para intentar un modo de sanación, como una forma de violencia que une forzosamente cada paño textil de manera un tanto dislocada del eje central, un fuera de lugar que evidencia la cicatriz del trauma de la esclavitud. La sutura se muestra imperfecta, discontinuada por puntos ausentes e hilos que penden.

https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2018/12/levifan_nan_20181208_pina_rosanapaulino-31.jpg

“¿Cómo se rehicieron al llegar al país? Lo hacían o morían. Me pregunté por su resiliencia, por la reconstrucción psicológica. Las partes no encajan de manera correcta, parece que las cosas quedan siempre un poco fuera de lugar. Y ese es el trauma del Brasil en relación con la esclavitud, esa cuenta que no cierra, esas partes que no encajan. Fue el modo que encontré para mostrar el trauma del rehacerse de esos seres humanos que, en última instancia, no es solo el trauma de la población negra, es el trauma del país”. Rosana Paulino (2024)

Aquellos hombres y mujeres se rehacían o morían. Esas especies de leños apilados y atados sobre plataformas de madera rústica a la manera de piras, se ven así a la distancia. Cobran un dramático sentido al acercarse y advertir que se trata de manos de quienes no pudieron reconstruirse/rehacerse, del nulo valor que tenían como personas para el sistema capitalista.

<https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2023/12/2024-06-24-16-37-33-5.jpg>

La poética afectiva de las obras de Rosana Paulino expone los cuerpos violentados por las condiciones de una travesía involuntaria y una explotación inhumanas, no sólo en el Brasil colonial sino también en la contemporaneidad latinoamericana. Aborda afectos contrarios al discurso negacionista que concibe a la sociedad brasileña desde una coexistencia sin conflicto (Schwarcz, 1993, 2012) y propone, desde la política visual, una reflexión continua que construya conocimiento sobre esa sociedad con énfasis en la situación de la mujer negra.



La artista rescata del olvido esos cuerpos para devolverles la humanidad arrancada por la mirada colonizadora.





La poética afectiva de las obras de Rosana Paulino expone los cuerpos violentados por las condiciones de una travesía involuntaria...



Recién desde hace unos años, está teniendo lugar una reexaminación crítica de la diversidad, la identidad y el legado colonial en la historia del arte establecida, centrada predominantemente en perspectivas eurocéntricas y blancas. Andrea Giunta (2019) indica que desde 2015-2016 se consolidan las iniciativas curatoriales e institucionales que dan visibilidad a la presencia de artistas negros en Brasil.

Un ejemplo de lo referido por Giunta, es la 35° Bienal, Coreografías de lo imposible, que se desarrolló en San Pablo entre los meses de setiembre y diciembre de 2023. La diversidad de voces se manifiesta -como trama o tejido- en la conformación del Consejo Curatorial y el equipo educativo de la Bienal que trabajó bajo la forma de proyecto colaborativo las múltiples posibilidades de coreografiar lo imposible.

“Empleamos el término coreografía para destacar la práctica de dibujar secuencias de movimientos a través del tiempo y el espacio, generando múltiples y nuevas fracciones, formas, imágenes y posibilidades, a pesar de toda inviabilidad y negación. Nos interesan los ritmos, las herramientas, las estrategias y las tecnologías, así como todos los procedimientos simbólicos, económicos y jurídicos que los saberes extra disciplinarios son capaces de promover para producir la fuga, la negación y sus ejercicios poéticos.

Lo imposible se refiere a las realidades políticas, jurídicas, económicas y sociales en las que se insertan estas prácticas artísticas y sociales, pero también a la forma en que dichas prácticas encuentran alternativas para sortear los efectos de estos mismos contextos”. Consejo curatorial.

Durante una conversación que mantuvieron Rosana Paulino y Sueli Carneiro en el marco de una reunión del equipo de Educación y el colectivo curatorial de la 35 Bienal de San Pablo, se plantea la cuestión en torno a la proyección/construcción de tácticas y estrategias propias como nuevos agentes civilizadores para alcanzar, no sólo reconocimiento, sino también legitimidad en el ámbito institucional.

En términos generales, la estrechez manifiesta de una perspectiva universalista que contemple las distintas identidades, estimuló la emergencia de nuevos actores políticos que reclaman visibilidad, reconocimiento y políticas inclusivas que consoliden las democracias de nuestro continente y el libre ejercicio de los derechos de los ciudadanos. Es a partir de la afirmación de la diferencia que las minorías políticas luchan por conquistar la igualdad (Carneiro, 2024)

Conclusiones

Si tenemos en cuenta las instituciones educativas de Argentina, es recién a partir de la aprobación de la Ley de Educación Nacional n° 26.206 del año 2006 que comienza un proceso activo de recuperación de la educación en



**...tenemos la urgente
responsabilidad de lle-
var adelante estrategias
pedagógicas abiertas,
profundas y afectivas...**



función de construir una sociedad más justa. Entre las ocho modalidades que se incluyeron entonces, se encontraba la Educación Artística.

El intenso proceso de construcción federal de acuerdos curriculares que comenzó en el 2004, incluyó el trabajo de los equipos técnicos del Ministerio, consultas regionales y discusiones con todos los representantes de las provincias y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En este marco surgen los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP) para todas las áreas de los niveles primario y secundario. Los NAP contienen los saberes que, como sociedad, se consideran relevantes y significativos para que niñas, niños, adolescentes y jóvenes participen activamente en un país más democrático, justo e inclusivo. Formaron parte de la estrategia de desarrollo de una política orientada a dar unidad al sistema, garantizando condiciones de igualdad educativa sin uniformidad, priorizando la visibilización e integración de la diversidad.

El estudio de casos como método de enseñanza en las artes visuales permite que las y los estudiantes, más allá de reflexionar críticamente sobre producciones y artistas, comprendan profundamente la realidad, puedan establecer diálogos fecundos con otras propuestas y situaciones para incidir en el mundo que lo rodea. Las artes, como modo de conocimiento, permiten abrirnos a nuevas interpretaciones y desafíos, a la duda y la incertidumbre.

El análisis de obra presentado, configurado como un estudio de caso, aborda diferentes contenidos y problemáticas en un contexto histórico y cultural no tan distante al nuestro. Desde lo específicamente artístico podemos señalar la importancia de la investigación y de la interpretación de técnicas, soportes, procedimientos y materialidades que poetizan y metaforizan la praxis en los procesos de producción artística contemporánea. Por otra parte, establece vínculos activos con otras disciplinas: antropología, historia y sociología, por ejemplo. Por último, se trata de compartir con las y los estudiantes, producciones y artistas latinoamericanos contemporáneos que abordan problemáticas y temas históricos y actuales de nuestra América.

Si tenemos en cuenta una síntesis de los propósitos de enseñanza de la educación artística en los niveles veremos que apuntan a promover:

- > La inclusión, valoración y reflexión sobre las prácticas y representaciones juveniles que intervienen en el proceso de construcción de su identidad.
- > El reconocimiento de matrices histórico-culturales –pueblos originarios, afrodescendientes, de diversas corrientes migratorias, entre otros– que atraviesan la diversidad artística de Argentina y la región.
- > La igualdad de oportunidades expresivas y participativas para mujeres y varones, propiciando el respeto por las diversidades, el rechazo de todas las formas de discriminación y el cuestionamiento de las representaciones socioculturales dominantes sobre el cuerpo, sus estereotipos y roles.
- > El abordaje de problemáticas propias del campo artístico en relación con el mundo del trabajo, sus vinculaciones con los derechos humanos y la construcción de la memoria para el pleno ejercicio de la ciudadanía.

El presente estudio de caso no sólo está en línea con los propósitos generales de enseñanza de las artes, sino que también se corresponde con un conjunto de saberes prioritarios definidos en los NAP:

- > la identificación de estereotipos y convencionalismos estéticos y visuales y las ideas que los sustentan para su superación;
- > la aproximación a corrientes estéticas, movimientos y manifestaciones artísticas que refieran a resignificaciones y mixturas temporales del entorno social y cultural;
- > el acercamiento a artistas, referentes, temáticas y producciones, que atiendan a la relación del tiempo como memoria social y cultural;
- > La valoración del cuerpo en tanto soporte y representación simbólica de diversas culturas y épocas, analizando críticamente las representaciones socioculturales dominantes y propiciando el respeto por la diversidad.

En los tiempos que vivimos, las y los docentes de arte de todos los niveles de nuestro país, tenemos la urgente responsabilidad de llevar adelante estrategias pedagógicas abiertas, profundas y afectivas que encuentren intersticios institucionales para acompañar a las y los estudiantes en el abordaje de miradas alternativas y críticas al poder dominante. La búsqueda de una nueva sensibilidad contemporánea no sólo aplica para construir ciudadanía sino y, especialmente, comunidades donde primen el afecto, el diálogo, la lógica colaborativa, la diferencia y el reconocimiento del/la otro/a.

Referencias

- > Ministerio de Cultura y Educación. (2012) *Núcleos de Aprendizaje Prioritario. Educación Artística. Campo de la Formación General. Ciclo orientado. Educación Secundaria*. <https://www.educ.ar/recursos/132593/nap-educacion-artistica-educacion-secundaria-ciclo-orientado>
- > Ministerio de Cultura y Educación. (2012) *Núcleos de Aprendizaje Prioritario. Educación Artística. Ciclo básico. Educación Secundaria*. <https://www.educ.ar/recursos/110573/nap-educacion-artistica-educacion-secundaria-ciclo-basico>
- > Bonilla, H. compilador (1992) Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas. Quijano, A. Colonialidad y Modernidad-Racionalidad Cap. 14. Ecuador: FLACSO
- > Carneiro, S. (2024) *Por un multiculturalismo democrático*. Archivos Exposiciones. Fundación MALBA <https://www.malba.org.ar/por-un-multiculturalismo-democratico/>
- > Giunta, A. (2024) *Rosana Paulino y el arte afro brasileño* Archivos Ensayos. Fundación MALBA. <https://www.malba.org.ar/rosana-paulino-y-el-arte-afro-brasileno/>
- > Giunta, A. (2024) *Rosana Paulino: pretuguesa y amefricana*. En Rosana Paulino: Amefricana. Archivos Ensayos. Fundación MALBA. <https://www.malba.org.ar/rosana-paulino-pretuguesa-y-amefricana/>
- > Giunta, A. (2019) *El arte negro es el Brasil*. Discusión. Revista Transas, letras y artes de América Latina. Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades. https://revistatransas.unsam.edu.ar/artenegro_brasil_giunta/
- > Gonzalez, L. (1988). *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, (92/93).
- > Haag, C. (2010) *Las fotos secretas del profesor Agassiz*. Pesquisafapesp Nro. 175. <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>
- > Schwarcz, L. M. (2012) *Nem preto, nem branco, muito pelo contario. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro enigma.
- > Schwarcz, L. M. (1993) *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.
- > Simoes, I. (2024) *La labor artística como forma de resignificar un continente y la noción de arte afrodiaspórico*. En Rosana Paulino: Amefricana. Archivos Ensayos. Fundación MALBA. <https://www.malba.org.ar/rosana-paulino-pretuguesa-y-amefricana/>
- > Zuy, A. (2024) *Rosana Paulino. Amefricana en el MALBA*. Revista digital Arte Online. Nota publicada el miércoles 29 de mayo. <https://www.arte-online.net/Notas/Rosana-Paulino>
- > Museo Malba *Rosana Paulino - Amefricana* [archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1Wn1x-G5qM-g>
- > O Beijo. (2017) *O corpo negro nas obras de Rosana Paulino* [archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y8NMJLyKiXw>
- > Itaú cultural (2016) *Rosana Paulino Diálogos ausentes* [archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>



> **Pablo Morgante.**
Brutalismo. Acrílico sobre madera. 2022.

Galería de Artistas

Diálogos entre Arte Impreso y Literatura: Una experiencia interdiscipli- naria desarrollada en la Escuela de Educación Artística N° 2, cen- trada en el cruce entre la pro- ducción gráfica y la escritura.

> **Julia Cisneros**

jcisneros4@abc.gob.ar

Verónica Müller

verdeyrojo13@gmail.com

Escuela de Educación
Artística N° 2, La Plata.

Introducción

La presente memoria pedagógica se propone relevar y sistematizar experiencias de articulación interdisciplinaria entre el Taller de Arte Impreso y el Taller de Literatura, desarrolladas en la Escuela de Educación Artística N.º 2 por las profesoras Verónica Müller y Julia Cisneros desde el año 2022. La propuesta se enmarca en un enfoque pedagógico que promueve el cruce entre lenguajes artísticos como modo de potenciar procesos creativos integrales.

La intención de estas páginas es compartir una serie de producciones realizadas con alumnas y alumnos de entre 9 y 11 años que asisten a la institución.

La Escuela de Educación Artística N° 2 funciona actualmente dentro del Instituto N°12, ubicado en calle 7 y 76 de la ciudad de La Plata, en tanto no posee, hasta el momento, edificio propio. Es característico de la dinámica institucional la apertura a la comunidad y el trabajo colaborativo entre áreas. Desde el año 2023 y a partir de la Resolución 771 -las ex Escuelas de Educación Estética- poseen su propia Propuesta Curricular que fundamenta las prácticas artísticas en nuestras instituciones y organiza los contenidos de cada uno de los espacios artísticos que se dictan en este tipo de Escuelas. Cabe recordar que hasta el momento existen 76 Escuelas de Educación Artística de carácter público y gratuito que forman parte de la Dirección de Educación Artística en la Provincia de Buenos Aires dentro de la Dirección General de Cultura y Educación.

Desde el Taller de Impresos se proponen experiencias que acercan a las y los estudiantes a diversos sistemas y técnicas de impresión. Por su parte, el Taller de Literatura promueve la lectura y la escritura desde un enfoque exploratorio, que prioriza la experimentación con formatos, procedimientos y soportes diversos.

Esta propuesta surge con el objetivo de propiciar una experiencia de aprendizaje interdisciplinaria entre el arte impreso y la literatura. El trabajo conjunto entre ambos talleres se orienta a favorecer la integración de lenguajes, estimulando el diálogo entre imagen y palabra. Esta articulación busca propiciar procesos pedagógicos significativos que habiliten la producción de sentidos personales y colectivos, a partir de propuestas que combinan técnicas gráficas con prácticas de escritura. Desde el año 2018 la EEA lleva adelante un proceso de evaluación inspirado en la obra de Edgardo Antonio Vigo y sus publicaciones experimentales. Se trata de un dispositivo que hemos denominado Revista Ensamblada, un “continente de experiencias” que cuenta con una editorial donde se recuperan hitos colectivos a nivel institucional y múltiples materialidades que dan cuenta de lo acontecido en el año en cada área. Desde la articulación que narramos en estas páginas participamos de la Revista Ensamblada y de Clases Abiertas con la comunidad para mostrar y compartir las producciones y reflexiones por parte de las y los alumnos.

Técnicas utilizadas en el Taller de Arte Impreso

Las técnicas seleccionadas se adecuan a los intereses, edades de los alumnos y a los recursos disponibles, al tiempo que promueven la exploración plástica y expresiva, describimos brevemente a qué refieren cada una de ellas:

Serigrafía: técnica de impresión mediante el uso de una malla tensada sobre un marco. Se bloquean áreas de la malla para crear una plantilla, a través de la cual se empuja la tinta con una manigueta que posee un filo de caucho o goma. Permite reproducir múltiples copias de una imagen sobre papel, tela u otros soportes.

Monocopia: procedimiento de impresión que permite obtener una imagen única. Consiste en aplicar tinta sobre una superficie lisa, denominada matriz (como acetato o acrílico) y transferirla al papel mediante presión. Se trabaja muchas veces con elementos naturales, como hojas o texturas, que dejan su huella. Rodillos, espátulas y otros elementos que registren marcas sin romper la matriz.

Sublimación: proceso que permite que imágenes impresas o pintadas con una tinta especial, puedan transferirse sobre superficies de poliéster mediante la aplicación de calor y presión. Se utiliza para imprimir en telas, especialmente en proyectos textiles.

Sello: técnica directa de estampado. Las imágenes o formas se tallan o construyen sobre materiales como goma, telgopor o goma eva, y se entintan para ser estampadas en distintos soportes.

Xilografía: técnica de grabado en relieve. Se talla una imagen sobre una superficie rígida (en este caso, bandejas de telgopor reciclado como alternativa a la madera), se entinta con rodillo y se transfiere mediante presión al papel.

Estos modos de representación no sólo estimulan habilidades manuales y la comprensión de los procesos técnicos propios de la gráfica, sino que también permiten ampliar el repertorio expresivo, promoviendo el vínculo sensible con los materiales y la experimentación como forma de aprendizaje.

Relato de experiencias

A continuación, nos centramos en cuatro experiencias que nos resultan relevantes en tanto comprenden ejercicios de escritura -mediada por distintos procedimientos y repertorios de lectura- articuladas con prácticas de grabado y arte impreso en soportes no convencionales que implican un trabajo entre la palabra y la imagen.

En los casos que trabajamos, no sólo abordamos el objeto libro, que podría ser el soporte tradicional para el vínculo entre el arte impreso y la literatura, a través de distintos procedimientos técnicos y modos de representación como pop-up, sublimación, monocopias, xilografía y serigrafía, sino que también realizamos intervenciones sobre prendas y ropa de las y los estudiantes. La intención de socializar en esta instancia nuestras prácticas corresponde al afán por compartir con colegas docentes nuestras prácticas para generar espacios de diálogo.

Cada experiencia se organiza en torno a un eje conceptual y técnico, y se desarrolla a través de secuencias didácticas que priorizan la participación activa de las y los estudiantes.

1. Literatura de cordel: xilografía e historias cotidianas


En este proyecto nos propusimos revalorizar las ediciones brasileñas que entran dentro del género “literatura de cordel” como un espacio de experiencias donde la literatura y el arte impreso se imbrican en una producción de origen popular. Trabajamos, siguiendo los principios de este género, con historias y anécdotas personales con ilustraciones de lxs alumnxs mediante la xilografía.

La literatura de cordel o pliegos de cordel corresponden a pequeñas ediciones que se venden en ferias o eventos populares y se exponen colgados de cuerdas o cordeles. En la tapa presentan xilografías alusivas a la temática que contiene la pieza en su interior.

Durante las primeras clases estuvimos observando y leyendo los relatos de una serie de ediciones brasileñas en pequeño formato, analizamos la construcción de esos relatos, sus narraciones sobre eventos cotidianos y las formas en que en ellos aparecía un acontecimiento fantástico que daba un vuelco a la historia.

Las y los estudiantes comenzaron a escribir pequeños relatos, los leímos colectivamente, corregimos y transcribimos en la computadora de la escuela. Una vez compilados los textos comenzamos a pensar imágenes que pudieran acompañar las tapas de cada edición.

Se trabajó para ello en primera instancia con la elaboración de bocetos, la



docente también mostró ejemplos de esta técnica mediante imágenes de xilografías realizadas en años anteriores. El soporte de las xilografías realizadas fue de bandejas de telgopor recicladas. Al terminar el proyecto realizamos una clase abierta con las familias donde los propios alumnos narraron las historias realizadas y explicaron el proceso.

2. “La creación es una aventura”: Escritura y azar, libro colectivo sublimado

El libro de tela sublimado que llevó por título “La creación es una aventura” fue realizado a partir de construcción de personajes mediante el azar y la técnica de sublimación.

Construimos historias de los personajes a partir de dados de madera combinados, cada dado contenía palabras tendientes a generar combinaciones insólitas, por ejemplo, partes de un organismo, colores, habilidades, entre otras. Con estos materiales surgidos de las combinatorias azarosas, comenzamos a escribir sobre los personajes y bocetar imágenes posibles para el libro colectivo. Cada persona elaboró su combinación, por lo que cada personaje tenía características originales con historias desopilantes.

Posteriormente las y los estudiantes aprendieron el proceso de sublimado que consistió en experimentar sobre la imagen, y la escritura en espejo y la transformación del color a través del calor, modo de transferir la imagen a la tela de poliéster. Trabajamos en la edición cosiendo y rellenando el libro de tela agregando algunos elementos mediante la costura de apliques.


El libro fue entregado como regalo a la *Biblioteca del Otro Lado del árbol* con motivo del cumpleaños de la biblioteca a la cual muchxs de nuestros alumnxs forman parte¹.

3. Espacios poéticos desplegados: Pop-up, poesía y Monocopia

Con el objetivo de articular poesía visual y técnicas gráficas, esta experiencia propuso la creación de libros desplegados pop-up que incluyeran composiciones poéticas y monocopias. Propusimos investigar y elaborar escritos e imágenes, abordando cuatro dimensiones: un espacio personal, otro imaginario, la evocación de un espacio natural y el recuerdo de un paisaje urbano.

A partir de distintas antologías poéticas presentes en la biblioteca de la escuela elaboramos bitácoras y reformulamos distintos poemas centrados en los cuatro momentos antes mencionados. Fragmentos de esas bitácoras e

¹ Visionado de “La creación es una aventura”: El libro colectivo sublimado <https://www.instagram.com/p/C51gBnVPzxl/>



imágenes poéticas se trasladaron al papel mediante la elaboración de bocetos, se trabajó también a partir de elementos de la naturaleza como flores y hojas que fueron impresas mediante un procedimiento técnico, denominado experiencia gráfica, resultado una monocopia.

Simultáneamente se mostraron ejemplos en torno a distintas técnicas de pop-up y se realizaron muestras de estos procedimientos para ser aplicados a las producciones. Los cuatro espacios se unieron formando un objeto bidimensional que al ser abierto se convertiría en un objeto tridimensional con volumen.

La presentación de este trabajo también se realizó a partir de una clase abierta con las familias donde las y los alumnos narraron su experiencia, así como el proceso de elaboración tanto del pop-up como de los espacios poéticos.

4. “Rompiendo moldes: mi estilo, mi mundo”

Este proyecto, surgido a partir de la Semana de las Artes en el año 2024, se proponía trabajar transversalmente en las instituciones de Educación Artística con los estereotipos, para la propuesta tomamos como eje su impacto en la moda como lenguaje.

La moda es una forma de expresión y comunicación que influye en la identidad y autoestima de las personas, especialmente en los niños y adolescentes. Los estereotipos de género y belleza, transmitidos a través de los medios y la industria de la moda, pueden generar inseguridades y limitar las opciones de expresión personal. Este proyecto buscó que las y los alumnos reflexionen sobre cómo la moda influye en nuestra percepción de nosotros mismos y de los demás. Realizamos un primer acercamiento al tema invitando a las familias a elaborar bitácoras en conjunto con reflexiones a partir de distintas preguntas y conversaciones en torno al tema.

Posteriormente, seleccionamos algunas frases e imágenes que surgieron de esas bitácoras para ser llevadas a distintas técnicas del grabado. La propuesta se basó en intervenir prendas desde el uso de fibras para tela, apliques realizados mediante sublimación y serigrafía. La propuesta concluyó con un desfile performático en el que cada estudiante mostró su prenda intervenida, el día de la fiesta de la Escuela al finalizar el ciclo lectivo.

Consideraciones finales

El relato sobre las experiencias llevadas a cabo desde los talleres de Arte Impreso y Literatura en la Escuela de Educación Artística N° 2 dan cuenta de un abanico de posibilidades que se abren ante el trabajo conjunto e interdis-



Fig. 1. Experiencias realizadas en el Taller. Archivo de las autoras.

ciplinario. La exploración y los intercambios entre la escritura, la imagen y sus múltiples soportes dan cuenta de la potencia que emerge entre la búsqueda de tópicos poéticos, metafóricos y abiertos en vínculo con las técnicas específicas de los lenguajes artísticos.

Estos intercambios dan cuenta y aportan a la escucha en lo que respecta a los temas de interés propios que atraviesan a nuestras y nuestros alumnos en tanto en la selección poética y búsqueda de espacios cada persona manifestó su individualidad (por ejemplo uno de los participantes trabajó con peces y animales marinos, otros con personajes de *Duolingo* o *Minecraft*) pero aplicando y aprendiendo formas de expresar estos temas de interés a partir de técnicas y procedimientos específicos de los lenguajes.

Otra característica de estos procesos se basó en la atención a las planificaciones de las clases, los contenidos, materiales y temas necesarios para cada una de ellas. Las planificaciones nos permitieron sistematizar, prever y organizar acciones ante posibles contingencias. Por su parte, las instancias de clases abiertas y el compartir las producciones con la comunidad son una constante en nuestra institución y funcionaron también como modo de evaluar los procesos de forma comunitaria.

El trabajo interdisciplinario vinculado a la producción y la investigación genera gran cantidad de materialidades que acumulan capas de sentido y nos desafía a escribir en conjunto -como forma de narrar, nombrar, poner en común y sistematizar las prácticas- y encontrar espacios para socializar nuestros registros - como forma de conversar con otros y enriquecer los diálogos-.

Las experiencias aquí relatadas dan cuenta del potencial pedagógico de la articulación interdisciplinaria entre la producción gráfica y la escritura. La combinación de lenguajes permite habilitar nuevas formas de expresión, estimula la reflexión crítica y favorece la construcción de sentidos en clave colectiva.

El trabajo conjunto entre los talleres, sostenido en la planificación compartida, la apertura institucional y la evaluación comunitaria, promueve una educación artística integral. La participación en clases abiertas, revistas ensambladas y actividades institucionales evidencia el compromiso de la escuela con el territorio y con una pedagogía situada, sensible a las subjetividades y contextos de las y los estudiantes.

En esta instancia, ensayamos una forma de compartir algo de lo ocurrido para difundir la abundancia de propuestas dentro de las Escuelas de Educación Artística, particularmente la EEA N° 2 de la Ciudad de La Plata.

Referencias

- > AAVV. (2007). *Voces de infancia: Poesía argentina para los chicos*. Colihue.
- > AAVV. (2012). *Artepalabra: Voces en la poética de la infancia* (M. E. López, Comp.). Lugar.
- > Alvarado, M., & Guido, H. (1993). *Incluso los niños*. La Marca.
- > Alvarado, M., & Pampillo, G. (1988). *Talleres de escritura*. Libros del Quirquincho.
- > Andruetto, M. T. (2011). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte. <http://www.imaginaría.com.ar>
- > Andruetto, M. T., & Lardone, L. (2011). *El taller de escritura creativa*. Comunicarte.
- > Arpes, M., & Ricaud, N. (2008). *Literatura infantil argentina*. La Crujía.
- > Dawson, J. (1982). *Guía completa de grabado e impresión: Técnicas y materiales*. Blume.
- > Dolinko, S. (2012). *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*. Edhasa.
- > Ley N.º 26.150/2006. *Educación sexual integral: Orientaciones para su abordaje en la escuela primaria*.
- > Longinotti, E. (2017). *Morfologías: Figuras, imágenes y objetos*. La Stampa.
- > Marotta, G. (2010). *El libro del libro de artista*. Borromeo.
- > Museo Privado del Libro de Artista – Colección Alfredo Portillos. (s.f.). <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38392>
- > Oliveras, E. (2003). *La metáfora en el arte*. Planeta.
- > Propuesta Curricular para Escuelas de Educación Artística. (2023). Dirección de Educación Artística, Provincia de Buenos Aires.
- > Reglamento General de las Instituciones Educativas N.º 2299/11.

La Bauhaus de Vigo. Todo y nada

> Sara Guitelman

teescribesara@gmail.com

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

La lectura de Edgardo A. Vigo (La Plata, 1928-1997) como diseñador¹, coincide con los desplazamientos del arte al diseño, del diseño al arte, así como con la conmemoración del centenario de la Bauhaus (1919-2019), cuando se puso de manifiesto un notable interés por revisitar las huellas del dadaísmo que atravesaron sus inicios. Marcas que fueron invisibilizadas durante su primer siglo de historia, en el que la escuela se cristalizó exclusivamente racional-funcionalista. Si bien la simplicidad formal y el rechazo del ornamento son claves en la utopía de la Bauhaus —imaginar que el diseño podría ser síntesis entre arte y vida—, también subyace en su origen una potencia dadaísta² que podría resumirse en la frase de Vigo (1958): “Todo estaba justamente en *aquellos* que defendían la nada”. Paradojal expresión que pareciera dar cuenta de *aquello otro* que late en el corazón de la Bauhaus.

Vigo construyó una poética del diseño propia, que emerge del diálogo entre sus prolíficas lecturas de las vanguardias europeas y la gráfica popular latinoamericana, con sus particulares formas de producción y reproducción. Así, el imperativo social puede leerse como otra zona de encuentro de Vigo con la escuela alemana, recreado por caminos muy distintos, que producen estos cruces.

De tal modo su obra se incorpora anticipadamente para estas geografías, a recorridos marginales del diseño del siglo XX que hoy, cuando se vuelve necesario pensar qué mundo el diseño ayudó a construir, son revalorados. Estas posiciones que asumen nombres como *diseño de disenso*, nos interpelan desde el interrogante ¿qué *otras cosas* por fuera del capitalismo puede ser, o es, el diseño? Una pregunta en cuyo trasfondo está ese deseo de reinventar la relación arte y vida —donde se encuentran Vigo y la Bauhaus—. El vínculo se hace evidente en la reformulación de las categorías de obra, artista y espectador, debate central en el arte moderno. En Vigo, estas cuestiones tienen respuestas cercanas a las propuestas de la Bauhaus: la figura del *artista*, que resuelve en la del *proyectista/productor*; su concepción de *obra*, replanteada como *proyecto*; y la idea de *espectador*, sintetizada en su expresión “*arte a realizar*”.

1 En tal sentido, propuse una lectura del proyecto artístico de Edgardo Antonio Vigo desde el campo del diseño en comunicación visual, en mi tesis de maestría (Guitelman, 2021).

2 *El Congreso de los constructivistas y dadaístas* (1922) realizado en Weimar y organizado por Theo Van Doesburg, fue un encuentro del que participaron László Moholy-Nagy, Alexa Röhl, El Lissitzky y Kurt Schwitters. Dice Oscar Guabayero (2021) analizando una fotografía de ese encuentro, posiblemente tomada por Lucía Moholy-Nagy: “De Stijl, constructivistas, dadaístas y miembros de la Bauhaus, juntos y bien revueltos. El utopismo obrero y el nihilismo intelectual no estaban tan lejos como podría parecer, en una época que fue tan fascinante como aterradora, por la bestia negra que iba creciendo en Weimar y en el resto de Alemania, en esos mismos días.”



Desfilan a la vista,
caótica y contradictoria-
mente los artistas
que le interesan...



Se trata de formulaciones que se inscriben en una posición productivista, que parecen reenviarnos a *El autor como productor*, de Walter Benjamin (1934), y se concretan en los proyectos de Vigo con la singularidad de los procedimientos de producción y reproducción de sus diseños. Es en este sentido que Vigo interpretó la potencia del encuentro entre dadaísmo, constructivismo y Bauhaus. Por ello, en su obra están Paul Klee, Vasili Kandinsky, Jean Arp, Marcel Duchamp, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg y sobre todo, Kurt Schwitters, quien por fuera de la escuela alemana encarnó estos diálogos con especial fuerza.

Toda la obra de Vigo está marcada por el gesto de exhibir estas conversaciones en medio de las cuales construye su poética. Desfilan a la vista, caótica y contradictoriamente los artistas que le interesan, instalándose entre las vanguardias y la gráfica marginal, alternativa, popular. Las revistas, en particular *Diagonal cero*, son el espacio privilegiado donde ese gesto se amplifica.

Los experimentos con formatos, soportes y tipografía; las paletas cromáticas austeras y el uso predominante del rojo y negro; las grillas racionalistas con puestas en página deconstructivas, la combinación de medios de reproducción disímiles. Estas disrupciones sumadas a técnicas como el fotomontaje y el collage, cruzadas con prácticas como el dibujo técnico, el grabado, la poesía visual, y la incursión experimental en otros campos artísticos como la música, conforman parte de una heterodoxa exploración, documentada también en su extenso archivo personal.

“Todo estaba justamente en aquellos que defendían la nada”, porque aquellos irreverentes se apropiaron de los materiales, medios y procedimientos de la industria cultural para crear *otra cosa*, que es muy próxima a la utopía de la Bauhaus –expresada en el manifiesto fundacional “Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos una nueva estructura del futuro”– y también a la de Vigo, quien inventó una *usina creativa* para cuestionar lo que denominó el *systema*.

Lecturas y reescrituras

Las producciones visuales de Vigo, de este modo, *participan en las técnicas de producción de su época* mediante el uso y refuncionalización de una forma discursiva paradigmática entre los medios de producción y reproducción de la industria cultural: el diseño.

Su interés por la Bauhaus y los movimientos vinculados a la práctica de diseñar, es un primer indicio. Por ello, leer y analizar las relaciones dialógicas entre sus lecturas, sus textos programáticos y sus producciones resulta clave para interpretar la operación que configura lo que denominó *Proyecto Vigo*. Es decir, se trata de indagar desde qué referencias y en diálogo con qué textos Vigo construye una poética del diseño propia.



...ocupa un lugar prioritario la abstracción geométrica, la Bauhaus, el dadaísmo, Merz, el neoplasticismo...



La mirada sobre la biblioteca evidencia su curiosidad por el arte del siglo XX. Entre los temas dominantes en la misma, ocupa un lugar prioritario la abstracción geométrica, la Bauhaus, el dadaísmo, Merz, el neoplasticismo, entre otros. Sobre la Bauhaus, tres obras relevantes referidas a esta escuela –*Bauhaus 1919-1928* (Brandford, 1952); *Das Bauhaus 1919-1933* (Rasch Du Mont, 1962); *Bauhaus archive* de Magdalena Droste (Taschen, 1993)– evidencian por la distancia temporal, la continuidad de su interés a lo largo de la vida. Pero más allá de la conformación de la biblioteca, son reveladoras las escrituras y *reescrituras* que hace Vigo de algunos de sus libros, fuertemente vinculadas a los procedimientos vanguardistas de apropiación e intervención en la producción de nuevos sentidos. El archivo conforma su “enciclopedia del hacer”, propone Cisneros (2015) “en la obra de Vigo el acto de lectura se configura como un acto de creación y acción” en tanto proyecta las mismas en la producción de su archivo de textos “ajeno-propios” y en ese proceso construye su propia formación “enciclopédico/experiencial”. Como ha señalado Martín Gradowczik (2016), estas apropiaciones e intervenciones marcan el inicio del “libro de artista” en Argentina y en ese sentido se inscriben en las operaciones con las que Vigo construye su arte proyectivo.

Tanto la selección de textos referidos a la Bauhaus que reescribe, como las marcas y subrayados en ellas, son huellas de sus diálogos con la escuela alemana. Refiero sólo algunos:

- > En 1961, Vigo reescribe un fragmento del libro *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, de Jean Cassou (1961, Guadarrama, Madrid). Mecnografía, encuaderna y diagrama el fragmento de esta obra referido a la *Bauhaus*. Incluso diseña la portada retomando algunas características de la escuela alemana: el texto absolutamente en minúsculas, la composición tensionada por el blanco, la inclusión de un diagrama de flechas circular.

Si nos detenemos a observar cuáles son los intereses que motivan la selección de este fragmento del libro observando los subrayados que sobre las hojas mecanografiadas ha hecho Vigo, podemos señalar:

- > Marca el segmento en el cual el texto habla de la fundación de la Bauhaus sobre la experiencia ruso-holandesa (constructivismo-neoplasticismo).
- > La inclusión de Kandinsky en la escuela, a quien le atraía de la Bauhaus la idea de buscar los principios básicos de la pintura, la “general base, los fundamentos de un método; y también su carácter transdisciplinar (música, teatro)”.
- > La revolución rusa como acontecimiento que abre la posibilidad de pensar la actividad artística “bajo un ángulo mucho más amplio”.
- > Los círculos como forma básica que expresa la conjunción de lo racional/lo irracional. “La ratio constructiva más la espiritualidad próxima a la magia”. El círculo es “símbolo de la inmanencia cósmica pero también punto ideal de las finas tensiones matemáticas”.



**¿Cómo es que el artista
ha perdido contacto
con su público?**



- > El lugar destacado de las artes gráficas en la Bauhaus.
- > Las publicaciones de la Bauhaus como expresión de amplitud: incluyeron a Mondrian, Van Doesburg, Malevich.
- > “No se trata de concebir el arte como un impulso orgánico sino como una reflexión. La abolición del pasado y la preparación del porvenir en un mundo palpitante de transformación, en el que se trata de tomar conciencia por mecanismos y especulación intelectual”.
- > “El deseo de una aplicación plausible a esa creación ya depurada a las necesidades sociales, económicas y constructivas del siglo”.
- > “Esta célebre institución que renovó la tradición de los viejos “talleres” ejerce aún hoy su influencia”.
- > El espíritu inconformista de la Bauhaus que irritaba.
- > El internacionalismo.
- > El antiacademicismo.
- > El deseo de hacer un mundo mejor, “cada uno filosofaba, hacía poesía o combinaba proyectos utópicos”.
- > La unión de todas las artes en relación a las necesidades reales de la industria y la técnica, las disciplinas artesanales unidas a las artísticas solidariamente.
- > El arte no se aprende sino que lo que se aprende es el saber hacer. Valorización de la habilidad manual, contra la idea de genio.

El texto mecanografiado está *intervenido*: incluye una cronología de la historia de la Bauhaus y una página con un muestrario de obras pictóricas (pequeñas fotos recortadas), la gran mayoría abstractas, identificadas con el nombre del artista en cada caso. En la página 58 encontramos un gráfico geométrico de su autoría y en la página 67 sus insistentes círculos, algunos concéntricos, dialogan con las letras escritas a máquina.

El punteo es revelador por la coincidencia tan precisa de estos postulados de la Bauhaus con las cuestiones que Vigo problematiza y trabaja en su proyecto artístico.

- > Una vez más con una portada diseñada con la grilla ortogonal y asimétrica que remite a la Bauhaus, utilizando minúsculas para escribir nombres propios, se presenta la reescritura de un fragmento del libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfrid Giedion (1955, Hoepli S.L. Barcelona). Vigo elige de este texto los párrafos que tienen que ver con la Alemania de posguerra y la Bauhaus, el expresionismo, y lo que resulta más interesante aún, los titulados “¿Son necesarios los artistas?” y “¿Cómo es que el artista ha perdido contacto con su público?” Estos subtítulos son en sí mismos eloquentes en relación a cómo se entrelazan con preocupaciones centrales de la poética de Vigo. En esos apartados, Giedion analiza que los artistas “de nuestra generación” van a la busca de los objetos y utensilios familiares y comunes, “nuevos aspectos del mundo se hacen accesibles al sentimien-



...abrir estos nuevos mundos de sensibilidad ha sido siempre la misión principal del artista...



to”, y “abrir estos nuevos mundos de sensibilidad ha sido siempre la misión principal del artista”, haciendo referencia a de qué modos la técnica a modificado nuestra percepción del mundo –señala por ejemplo, la posibilidad de mirar desde arriba, a partir de la posibilidad de volar–. Algunas frases parecen estar hablando de Vigo: “El artista, de hecho, actúa como el inventor o el descubridor científico: los tres buscan nuevas relaciones entre el hombre y su mundo”.

El fragmento que elige Vigo incluye también el recorrido que Giedion hace por los movimientos “abstractos”: el cubismo, el purismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el futurismo, a través de los cuales despliega su hipótesis acerca de las transformaciones en el espacio (cubismo) y tiempo (futurismo) que proponen estas vanguardias y que se sintetiza en la frase de Monkowski (1908), por él citada: “desde ahora el espacio solo o el tiempo solo están condenados a desaparecer como sombras, solamente una especie de unión entre ellos salvará su existencia”. Una vez más, la frase pareciera hablar del Proyecto Vigo, y remite a una clave de las vanguardias en diseño tal como propone Rancière en *El destino de las imágenes* (2011) al referirse a la “superficie del desing”, planteando que aquella revolución estética consistió en “la abolición del principio que repartía el lugar y los medios de cada uno, separando el arte de las palabras y el de las formas, las artes del tiempo y las del espacio. Significa la constitución de una superficie común en lugar de los campos de imitación separados”.

> *Otras escrituras.* Un escrito mecanografiado en una hoja suelta, frente y dorso (s/f), reproduce un reportaje a *Walter Gropius* a 42 años de la fundación de la Bauhaus, en el que se refiere a la influencia de la Bauhaus en la enseñanza del arte y la arquitectura en América, Australia y Japón. Luego de esa media carilla, escrita a mano –con letra de Elena Comas– reescribe el *manifiesto de la Bauhaus* de 1919 sin dar ninguna referencia respecto de ese texto.

El artículo de Will Grohmann (1957), “weimar BAUHAUS dessau” publicado en *L'oeil* N° 28, mes de abril con traducción de Elena Comas, es reescrito con ciertos rasgos comunes en la diagramación, como la grilla ortogonal asimétrica, la escritura a máquina en minúsculas y la incorporación de un diagrama de círculos concéntricos, que conforma un sistema con las reescrituras de Cassou y Giedion antes mencionadas.

En la reescritura mecanografiada de “La pedagogía formal del Bauhaus” de Giulio Argan (1957) incluido en *Walter Gropius y el bauhaus*, se encuentran algunas anotaciones marginales, hechas a mano, que sorprendentemente indican “no” en zonas del texto que muy bien podríamos identificar con las ideas que Vigo sostuvo en su praxis. Por ejemplo el párrafo en el que el autor se refiere al concepto de belleza en Gropius, asociado más que a la contem-

plación, al “empleo del objeto artístico”, “una percepción más clara y eficaz de las cosas, un modo más lúcido de estar en el mundo”.

Con la reescritura de *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky, editado en 1954, traducido por Elena Comas, mecanografiado, encuadernado y diagramado por E. A. Vigo, se anticipa a la edición en español traducida del francés por Edgar Bayley en 1957, tal como ocurrirá con la re-escritura de *Marchand du Sel* (1966) de Marcel Duchamp, que se editará en español recién en 1978.

Por otra parte, entre las traducciones de libros completos relacionados con Bauhaus y el arte abstracto realizadas por Elena Comas de Vigo y diagramadas por Vigo, también se encuentran *Arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros* de Michel Seuphor; *Klee. Documentos* de Joseph-Emile Muller.

Proyectista, proyecto, arte a realizar

El interés de Vigo por leer-reescribir la Bauhaus confirma su identificación con aquellas propuestas vanguardistas que transitaron la búsqueda de nuevas concepciones del artista, la obra, el espectador. La figura del constructor/proyectista asociada a la escuela alemana, es singularmente reinterpretada por Vigo: se trata de un constructor que refuncionaliza, valiéndose de algunos de sus procedimientos pero interceptándolos con la operación dadaísta de corrimiento de los objetos de las funciones que le fueron asignadas para la vida cotidiana.

Su posición como productor está lejos de constituirse en el virtuosismo técnico del dominio de alguna disciplina, se trata de *producir* el diálogo entre materiales y discursos de las más diversas procedencias.

Lo que ha sido descartado es la utilización del término “artista”, éste es el representante individual de un arte de “pieza única”. Un resultado armónico. Pero desde que el artista ha comprendido que los “equipos” funcionan contemporáneamente (o lo “colectivo”, hacer masivo de un acto) mejor que la lucha personal y desde que se ha comprobado que su conducta dio como resultado el abastecimiento de una “élite”, han nacido en él, el condicionar su acción y dentro de otra estructura que le permita sentirse más armónico con su “conducta” y lo a proyectar. [...] Proponemos el término “PROYECTISTA” pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del “PROYECTO”. (Vigo, 1969^a, s/p).



Un proyecto es una acción lanzada al futuro. Pensamiento que se arroja al vacío en tanto da forma a algo antes de que exista.



En tal sentido, hablamos de su obra como proyecto *productivista* –su conocimiento sobre esta vanguardia soviética de decisiva influencia en la Bauhaus, también está documentado– en tanto tomó, en este caso, los medios y prácticas de la comunicación –las revistas, el correo, la calle y sus signos visuales: vidrieras, señales, envases– y provocó con ellos un enorme *detournement*.

En la década de 1950 las teorías formalistas, productivistas y constructivistas tenían escasa difusión en Argentina. Sin embargo, llegan a Vigo en gran medida a través de Kurt Schwitters, hacia 1953 en París, a través de un catálogo –a partir del cual diseñará una publicación de homenaje–. Schwitters es una figura en la cual la doble *función artista-productor* se corresponde con el fructífero diálogo dadá-constructivismo.

Vigo lo homenajea en muchas ocasiones. Publica el artículo *El dado*, de Schwitters y Arp en el último número (el quinto) de su revista *W.C.*, en 1958. Incluso publica una nota en el diario *El Día* de La Plata con la finalidad de difundir estos nuevos “Mitos plásticos” (Vigo, 1968). Aunque la crítica ha indagado más profusamente la lectura de Vigo sobre Duchamp, su diálogo con el fundador del *dadá Hannover* es revelador sobre la poética proyectual de Vigo. Schwitters es clave para analizar de qué modos el artista platense establece un nexo con la Bauhaus tanto en sus procedimientos y recursos visuales como en las formas de circulación de sus producciones. Schwitters fue artista y diseñador. De ahí que no es fortuito que sea una referencia para Vigo. La convergencia del caos irracionalista y el geometrismo, del fotomontaje y la tipografía, de los gestos desbocados y los preceptos reglamentados, dan cuenta de correspondencias entre este cruce dadá constructivista y los pasajes de artista a productor, y al revés. *En tal sentido*, Walter Benjamin (1975) es inevitable para leer a Vigo diseñador, para situar con precisión desde dónde se posiciona como proyectista y productor.

Un *proyecto* es una acción lanzada al futuro. Pensamiento que se arroja al vacío en tanto da forma a algo antes de que exista. De eso se trata diseñar y eso hace Vigo, cuya praxis técnico-poética está también orientada a transformar lo dado en lo deseado. Sus dibujos y sus “cosas” *prefiguran*. Y en ese proceso “no excluye al juego y a la utopía”, tal como señala Iglesia (2007) refiriéndose a la acción proyectual.

Proyectó sus revistas, marcas y objetos en una zona aún invisible para el diseño de aquellos años. Más allá de las referencias explícitas a la noción de *proyecto* –que en numerosas ocasiones aparece en los escritos– desde los comienzos su praxis está marcada por el pensamiento proyectual, cuestión ampliamente estudiada en relación a su biografía. Pensamiento proyectual que se manifiesta, por ejemplo, en el registro de los rastros del *proceso* –concepto nodal para el diseño– que va de la recopilación de información a los croquis, los bocetos, poniéndolos en escena como obra a través de bitácoras y otras formas del archivo.

Este registro visibiliza las formas de inferencia propias del pensamiento

proyectual: la abducción, la analogía, la iteración. Y no sólo eso, también el carácter multidimensional de este proceso, y su particularidad como ejercicio interdisciplinario que involucra factores racionales y sensibles, objetivos y subjetivos, personales y sociales (Mazzeo y Romano, 2007).

Es por eso que su obra puede ser pensada como un proyecto hecho de proyectos múltiples, siempre signados por la idea de transformar lo real. Vigo lo sintetiza, como siempre, *a su modo* en la expresión “arte a realizar”, que excede la referencia a la participación del destinatario, para hablar de su *praxis lanzada al futuro*.

Tanto las publicaciones como las acciones de “COMUNICACIÓN A DISTANCIA –vía postal–” confluyen con la búsqueda de construcción de redes de artistas, una práctica propia de las vanguardias, sobre todo las alemanas. Una vez más: Kurt Schwitters se dedicó a promover el intercambio de obras, que también fue muy frecuente entre la Bauhaus, los neoplasticistas, los constructivistas y el dadá. La creación del concepto “comunicación a distancia” por parte de Vigo –que expande los alcances del *arte correo* haciendo eje en la comunicación– es clave para comprender la inscripción de sus acciones artísticas en “...formas del intercambio horizontal y espórico, líneas invisibles cuyo vínculo no está mediado por instituciones, reciprocidades subterráneas y aéreas que distorsionan el mapa de los vínculos artísticos [...]” (Lamilla, J. y López Galarza, C. 2019).

Hacer en equipo es, por otra parte, un postulado del racional-funcionalismo modernista. Una posición política que se sintetiza en la consigna de la Bauhaus: *construir es una tarea colectiva*.

Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V.

Esta obra temprana es un calendario *ilusionista*. Un artefacto, una *cosa*, probablemente un *libro de artista*, diríamos hoy. Una caja de madera que parece un baúl, una encomienda, que contiene una serie de láminas cuadradas. Cada una de estas láminas refiere un día del mes de octubre a través de un collage fototipográfico³ que incluye el número de día y el mes (en italiano), una fotografía blanco y negro, recortada, a veces silueteada y otras en ventana, y una composición geométrica dibujada a mano que articula y pone en relación los elementos de la página. Pertenece a la época en la que Vigo produjo la mayor parte de sus “diagramas” y “máquinas inútiles”, y es paradigmática respecto del diálogo que establece con la Bauhaus. Despliega aquí los saberes sobre dibujo técnico provenientes de su formación secundaria en la escuela técnica, formación que precede a los estudios en Bellas Artes, y que Vigo resignifica continuamente.

Aunque la obra está fechada en 1957, el calendario que recorta para hacer el montaje corresponde al mes de octubre de 1953, cuando vivió en París y

3 Fototipografía (no en el sentido técnico: estampar clisés tipográficos a través de la fotografía) sino como término que designa los montajes de fotografía y tipografía realizados sobre todo por artistas constructivistas, dadaístas y en la Bauhaus (de El Lissitzky a Hanna Hösch o László Moholy-Nagy).

pasó un mes en Verona, Italia. Nada es lo que parece: el calendario, un artefacto comercial impreso, ordenador del tiempo, es completamente desarmado, develando de qué modo la experiencia es artificio (Guitelman, 2021). Su formato –así como la serie de cuatro tomos *relativuzgir's* en la que se inscribe esta obra– es revelador para pensar de qué modos Vigo dialoga con el diseño desmarcándose de él, tensándolo hacia el encuentro de funciones que lo des-funcionalizan, contradiciendo la posibilidad de *un* sentido. Es allí donde



Fig.1. Cuatro láminas de la obra de Edgardo Vigo un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V. (1957, archivo CAEV) Calendario apócrifo en el que Vigo utiliza el procedimiento de la fototipografía (no en el sentido técnico: estampar clisés tipográficos a través de la fotografía) sino como término que designa los montajes de fotografía y tipografía realizados sobre todo por artistas constructivistas, dadaístas y en la Bauhaus (desde El Lissitzky a Hanna Hösch o Lazslo Moholy-Nagy).



La diagramación es casi un muestrario de recursos bauhasianos....



su procedimiento se ubica en esos márgenes en los que la vocación estética del diseño (Ledesma, 1997), habilita sus posibilidades más críticas y audaces.

La diagramación es casi un muestrario de recursos bauhasianos: la puesta en página de cada lámina, de composición asimétrica, con fuertes tensiones entre blancos, la combinación de fotografía y dibujo técnico que remiten a los conocidos fotomontajes de Moholy-Nagy, la elección tipográfica sans-serif, la paleta cromática reducida al rojo/negro, la inclusión de múltiples códigos: el lenguaje verbal, el matemático, el visual, la multiplicidad de materiales. Como dice García (2016): “Vigo advirtió que la unión entre la heterogeneidad e imprevisibilidad lúdica de dadá y el orden y la pureza constructiva había una comunicación creativa que era necesario explorar”.

Por un lado, se acerca al absurdo dadaísta tanto desde las composiciones fototipográficas informalistas, como por la insistencia en los círculos concéntricos que se han leído en diálogo con el *anémic cinema* duchampiano. Simultáneamente tiene la precisión del dibujo técnico geométrico constructivista, neoplasticista, racionalista, propio de la Bauhaus. En este explosivo cruce Vigo proyecta su universo maquínico, construye su poética.

De las tres formas geométricas básicas en las que indagó, que lo conectan una vez más con la Bauhaus, la persistencia del círculo –movimiento, polea, máquina– en la extensa obra de Vigo, pareciera sugerir que se trata del signo que sintetiza la dinámica de su *usina de caos creativo*.

Los sueños

Edgardo A. Vigo dejó amplio testimonio de su mirada visionaria acerca de cómo en el diálogo entre constructivismo y dadaísmo, está el origen del diseño. Esta lectura de Vigo diseñador, intenta ser un puntapié para la puesta en valor de su proyecto, que se inscribe en recorridos históricamente invisibilizados hasta hace pocos años: los del diseño que circula en una zona alternativa al campo profesional, al académico y al mercado.

Repensar el origen del diseño es necesario para hacer lugar al estudio de esta genealogía desdeñada –tal vez porque es la que lo acerca a sus prácticas sociales de disenso y activismo–, y para situarlo en el campo *inter-medial* que Dick Higgins (1966) –a quien Vigo leyó y publicó en *Hexágono* 71– describió con una visión premonitoria: “[...] el uso de intermedia es más o menos universal en todas las bellas artes, ya que la continuidad en lugar de la categorización es el sello distintivo de nuestra nueva mentalidad”.

La obra gráfica de Vigo exhibe estas tensiones que en el contexto del arte contemporáneo, lejos de perder vigencia, se actualizan: el *diseño* es hoy más que nunca, la zona intermedial *entre* arte y técnica, en la que vanguardias en apariencia contrapuestas, proyectaron intervenir en la vida. De Hannah Höch a El Lissitzky, de Rodchenko a Schwitters, de John Heartfield a la Bauhaus.

El diseño fue decisivo en la construcción de un nuevo lugar del arte en el conjunto de prácticas que configuran el mundo sensible. Los sueños de la Bauhaus pero también los del constructivismo y otras vanguardias afines, dice Rancière (2011), estuvieron animados por la idea de llevar la libertad y la igualdad de la est tica autónoma a una forma de existencia colectiva: “encarnarlas en actitudes vivientes, en la materialidad de la experiencia sensorial cotidiana buscando definir una nueva textura de la vida común”. Vigo lo vio.

Referencias

- > Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. En *Tentativas sobre Brecht*. Taurus. (Trabajo original publicado en 1934).
- > Cisneros, J. (2015). Aproximación a los papeles personales de Edgardo Antonio Vigo (p. 1). Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional Artes en Cruce, FFyL, UBA. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenCruce/AEIV2016/search/authors/view?firstName=Julia&middleName=&lastName=Cisneros&affiliation=&country=>
- > Cisneros, J. (2020). *Apropiación y repertorio en las reescrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes]. SEDICI UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>
- > García, M. A. (2016). La contradicción creativa: Edgardo Vigo en las filas de la vanguardia. En *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* (p. 62). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- > Gropius, W. (1919). *Manifiesto fundacional de la Bauhaus*. Weimar. Recuperado de <https://www.goethe.de/prj/hum/es/dos/bau/21394277.html>
- > Guitelman, S. (2019). El proyecto Vigo en *WC*. Recuperado de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81143>
- > Guitelman, S. (2021) *Proyecto Vigo. El autor como diseñador*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/124832>
- > Guayabero, O. (2021) Lo que esconde una fotografía. Recuperado de <https://graffica.info/lo-que-esconde-una-fotografia-por-oscar-guayabero/>
- > Higgins, D. (1966). Intermedia. *Something Else Newsletter*, 1 (p. 1), febrero.
- > Iglesia, R. (2007). Diseño y acción proyectual. En M. C. Frigerio, S. Pescio & L. Piatelli (Eds.), *Acerca de la enseñanza del diseño: Reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU* (p. 9). Nobuko.
- > Lamilla, J. & López Galarza, C. (2019). Sobre la comunicación a distancia: disseminaciones del archivo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo. *El taco en la brea*, (10). (p. 148) Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unlp.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/8694/12367>
- > Ledesma, M. (1997). Diseño gráfico  un orden necesario? En *Diseño y comunicación: teorías y enfoques críticos* (pp. 15-88). Paidós.
- > Mazzeo, C. & Romano, A. (2007). *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Nobuko.
- > Rancière, J. (2006). La política de la est tica. En *Otra Parte*, (9). (Trabajo original publicado en 2003).
- > Rancière, J. (2011). La superficie del design. En *El destino de las imágenes*. (p. 110, 103, 108). Prometeo.
- > Vigo, E. A. (s.f.). *Cajas Biopsia 1954 a 1997* [Archivo personal]. Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de <http://www.caev.com.ar>
- > Vigo, E. A. (1958). Dadá, una escueta introducción al movimiento. *WC*, (3), pp. 3-6.
- > Vigo, E. A. (1968) Mitos plásticos. *El Día*, La Plata, 21 de enero. En *Biopsia* caja 7, p. 187.
- > Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. *Ritmo*, (3).

Horizonte Interrumpido. La Selva Misionera y lo Pintoresco Sublime en la pintura de los artistas viajeros del siglo XIX¹

> **Fiorella A. Zanazzo**

zanazzofiorella@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata

«El viajero europeo llegó a América esperando encontrar lo remoto y lo extraño, y se topó con una naturaleza mucho más vasta y salvaje que cualquiera de las que había visto hasta entonces, por lo que su respuesta fue exagerar en sus obras precisamente esta inmensidad y desolación.»

Catlin L. Stanton (1990)

En el transcurso del siglo XIX se efectuaron una gran cantidad de expediciones de carácter científico y político en el continente americano por parte de naciones europeas. De ellas derivaron valiosos corpus documentales como ser diarios de viaje, bitácoras, planos, dibujos, mapas, relatos, memorias e imágenes. Es en éstas expediciones en donde se enmarca la figura del artista viajero. En el corpus documental obtenido, que funciona como testimonio, subyacen ideas y valores que configuran la visión de mundo por parte de aquellos europeos. Éstas expediciones científicas tenían entre sus finalidades, obtener la mayor cantidad de conocimiento alrededor de los territorios del Nuevo Mundo, su topografía, sus habitantes y sus recursos naturales y materiales. Esto se realizaba a través de la examinación directa de la naturaleza considerada una fuente fiable para obtener conocimiento fidedigno. Tenemos que pensar en un clima de época europeo marcado por un impulso de desarrollo científicista ligado a la conquista, el descubrimiento y al adentramiento en espacios desconocidos. El concepto de naturaleza había cambiado, ya no se trataba de aquel principio revelado al hombre sino algo que puede ser hallado, catalogado, nombrado, ordenado y por ende, dominado. Esto da lugar a la separación del arte como un ideal y el surgimiento de una concepción nueva en la cual el arte es un medio para definir lo particular en la naturaleza. Sin embargo, el afán de documentar de manera inventariada por los artistas viajeros, se alejó tanto de los criterios de las bellas artes europeas académicas, como

1. Trabajo realizado en el marco de la cátedra de Historia del Arte VII (Argentina y Latinoamérica siglos XVII al XIX). Prof. Fabiana Di Luca.

de la naturaleza entendida como una forma refinada del ideal. Es así que aparece en esta observación directa un universo de representaciones que conforman una idea de la naturaleza y de los territorios en clave científica pero también estética.

En el siguiente ensayo buscaré centrarme en dos pinturas producidas alrededor de un espacio específico: la selva. Puntualmente me interesa abordar aquello vinculado con la zona trópic compendida entre Misiones y Brasil. No pretendo realizar un minucioso desglose del tratamiento del paisaje en el arte de la época sino más bien indagar cómo aquello que fue concebido como pintoresco, desde una mirada europea, oscila hacia lo sublime en las representaciones de la selva. Si bien no he encontrado representaciones pictóricas del siglo XVIII sobre la selva producidas por artistas locales, en mi análisis pretendo incorporar una sensibilidad personal hacia el entorno selvático, ligada a mi origen en Misiones. De esta forma, las pinturas seleccionadas para el análisis son: *Cataratas de Paulo Alfonso* (1820) de E. F. Schute [Figura 1] y *Lampalaguas en la selva* (s.f.) de Adolf Methfessel.



Fig. 1. Schute E.F. (1820) *Cataratas de Paulo Alfonso* [Pintura] Museo de Arte de Sao Pãulo.



...las formas de vivir de los locales son tipificadas y estereotipadas por la pintura...



Antes de adentrarnos en el análisis de ambas obras, resulta prioritario pensar respecto a los nuevos modos de representación que atraviesan este momento histórico. El artista viajero es un personaje que se lanza a nuevos entornos ajenos y desconocidos, enfrentándose a paisajes extraños, distintos e intimidantes pero que, lejos de abatirse frente a ello, busca domesticar, clasificar, describir y tipificar. La mirada del extranjero inevitablemente acarrea para lo local una carga exótica, ya que aquello desconocido es también la manifestación de la diferencia. Por eso se vuelve necesario domesticar esa alteridad mediante el descubrimiento de arquetipos para su representación, no solo del paisaje, sino también de toda la esfera social. Pensemos en cómo las formas de vivir de los locales son tipificadas y estereotipadas por la pintura en donde el canon clásico y los rasgos compositivos provienen de una tradición academicista europea. De hecho, Pablo Diener (2007) teoriza sobre el valor generalizador, en donde a través de las singularidades de un paisaje de una determinada región o los individuos de una determinada sociedad, terminan por manifestar un todo, es decir, una identificación típica. Me gustaría traer a colación una obra posterior al tiempo específico en el cual me propuse delimitarme, pero considero que se puede pensar en ésta misma clave. La obra se trata de *Mujer Tupí* del pintor holandés Albert Eckhout (1610-1665). Ésta pintura presenta un carácter indudablemente etnográfico asociado a la cientificidad y es a su vez una imagen de tipos sociales. En el fondo nos encontramos con un paisaje construido de forma muy detallada donde hay una descripción ardua de la flora autóctona como así también de la cestería que la mujer lleva sobre su cabeza. En primer plano contemplamos a dicha mujer con su bebé. Arduo en descripción, de carácter naturalista, científico, pero también, sumamente pintoresco. Lo pintoresco aparece como una vía para comprender y a su vez organizar lo desconocido a través de los cánones europeos que son factibles de aplicar en otras realidades a través de la producción artística. Lentamente se produce la completa aprehensión de los nuevos territorios y nuevas sociedades por parte de los artistas viajeros europeos. Pero ¿qué es lo pintoresco? ¿Se contrapone a lo sublime en éste tipo de representaciones pictóricas? ¿Qué papeles juegan éstas categorías? Para intentar responder estas preguntas, introduciré las obras que dan impulso a esta reflexión.

Por un lado tenemos la pintura de Adolf Methfessel *Lampalaguas en la selva*. Methfessel, nacido en Suiza, fue arquitecto y ejerció tareas arqueológicas y paleontológicas durante sus viajes, además de ser un pintor científico que contribuyó enormemente a la documentación y descripción de fósiles, rocas y estudios topográficos a través de croquis, acuarelas, dibujos y pinturas. Su conexión entre arte y ciencia es destacable. En el año 1892 fue convocado por Juan Bautista Ambrosetti para la campaña en el Alto Paraná en donde recorrió la selva y las Cataratas del Iguazú. Ambrosetti escribió un

diario de viaje del cual elijo citar éstas breves palabras recopiladas en un artículo periodístico de Página 12:

Del otro lado abandonamos la costa y entramos en el monte. Otro via crucis nos esperaba; con la lluvia aquello estaba imposible, todo vertía agua, las hojas, ramas, árboles, etc., y para peor tuvimos que marchar subiendo el cerro que lo cubría por sendas cerradas, resbalando en el barro, cayendo, agarrándonos de las plantas rastreras, arañándonos con las espinosas y haciendo mil reverencias involuntarias al fastidioso tacuarembó que se nos atravesaba por delante.

En el óleo sobre tela de Methfessel, de unas módicas medidas de 21 x 32 centímetros, dos hombres se encuentran sobre el río en canoa. Uno de ellos, que se encuentra en tierra firme, tiene un encuentro con varias lampalaguas, denominación que se utiliza para un tipo de boa constrictora. Estas asoman de la espesura vegetal en una actitud amenazante, con el cuerpo erguido y los ojos enrojecidos y toman por sorpresa a nuestro hombre quién se inclina hacia atrás denotando su asombro y terror. El otro personaje, que aborda la canoa, apunta con lo que parece ser un arma de fuego a las bestias. Detrás de la escena principal, un paisaje selvático se deja ver: árboles, el caudal del río que se pierde en el horizonte y una casita probablemente realizada con techo de paja y paredes de barro o madera, materialidades características de la arquitectura de la región. Algo que me interesa destacar es cómo se desarrolla el horizonte en la pintura, lo cual retomaremos más cerca del final de éste ensayo. El horizonte se disuelve entre palmas y árboles, un cielo nublado se funde con el río. La mirada tropieza entre lo cercano y lo denso. Ésta escena, más que conocida por quienes habitamos alguna vez los espacios de la espesura selvática, muestra cierto dejo de costumbrismo. Nos cabe la pregunta acerca de lo pintoresco y lo sublime, pero para desarrollarlo presentamos primero la siguiente obra.

Las Cataratas de Paulo Alfonso es una pintura realizada por E. F. Schute de quien, si bien no conocemos su nacionalidad precisa, se trata de un pintor de origen europeo. En el siglo XIX realizó expediciones por el nordeste de Brasil e hizo pinturas con una fuerte influencia romántica. Ésto se evidencia claramente en la obra seleccionada ya que vemos la inconmensurabilidad del paisaje frente a dos hombres de espaldas, que contemplan la majestuosidad de su entorno. El horizonte, por su parte, es dibujado por la violencia del relieve geológico y el movimiento del agua. La monumentalidad del paisaje en donde se aprecian las rocas irregulares, la vegetación espesa y la furia del salto impide una visión lineal del paisaje. Aquí el horizonte se



**El horizonte se disuelve
entre palmas y árboles,
un cielo nublado se
funde con el río.**



fragmenta entre la bruma y las grietas del terreno y emerge de la atmósfera húmeda, una configuración topográfica propia de la selva tropical. Pareciera ser que afloran los sentimientos de finitud frente a aquello gigantesco de la naturaleza, en especial en el interior de los personajes que contemplan todo esto que acabamos de describir. Si pensamos en el concepto de sublime, no radicaría en una grandiosidad panorámica, sino en estar rodeado y absorbido por un entorno que excede todo. A propósito de las cataratas, me resulta inevitable no pensar en este extracto del diario de Ambrosetti sobre las cataratas del Iguazú, que bien son aplicables para la pintura que nos compete:

El estupor, la admiración, el terror y la alegría indescriptible pasan sucediéndose por uno que mira, admira, observa y contempla aquella masa enorme de agua que se precipita en ese inmenso y alto anfiteatro de piedra, coronado por una vegetación lujuriosa dispuesta espléndidamente, mientras se escucha aterrado el formidable ruido de las caídas, en medio de aquel éxtasis fascinador que no termina.

Ahora bien, presentadas éstas obras, empecemos a desglosar las nociones frente a lo pintoresco y lo sublime en las mismas. Primero, ¿qué entendemos por pintoresco? Para Pablo Diener la categoría de pintoresco es inestable ya que pasa de ser aquello que designa una forma de ver y aprehender la naturaleza siguiendo los cánones de composición pictórica clásica, a ser utilizada como una forma de percepción y registro de la realidad en todos los ámbitos. Es decir, que la categoría de pintoresco funciona para asimilar, reorganizar y domesticar lo desconocido bajo un esquema conocido. Esto se inscribe dentro del contexto mencionado anteriormente. De hecho, justamente es el denominado *viaje pintoresco* el título que se le da a los álbumes de ilustraciones de viaje realizados en el continente americano para ser comerciados en Europa, los cuales satisfacían el gusto por lo exótico del Nuevo Mundo.

A su vez, resulta inevitable al tocar el concepto de lo sublime, no mencionar a Edmund Burke (1757) quien sostiene que todo lo que tiene la capacidad de remontarnos a nuestro instinto de autoconservación, es decir, el miedo, el pavor y el terror, permite develar la experiencia de los sublime. Por otro lado, William Gilpin (1792) proporciona otras ideas alrededor de lo pintoresco y lo sublime. Él plantea una suerte de guía para aproximarse a la naturaleza desde la observación para aquellos artistas que poseían un interés pictórico en la misma. Sostenía que los elementos ruinosos, quebrados, salvajes eran preferibles a lo armonioso y monótono, debido a que así se satisfacía la necesidad de variedad en la naturaleza. Así ésto se convierte



...la categoría de pintoresco funciona para asimilar, reorganizar y domesticar lo desconocido bajo un esquema conocido.





No imagino espacio que tienda más a lo sublime que la vasta y hostil selva tropical.



en el insumo para el gusto pintoresco y es en la naturaleza donde debía buscarse aquello intacto y salvaje que denote una antípoda frente a la civilización europea. Lo pintoresco es así una categoría estética buscada en la forma de los árboles, los colores de las hojas, las figuras del río, de las montañas y de las planicies, como así también en la misma construcción de la composición pictórica. Lo pintoresco se ensaña en la belleza de esos detalles que producen un ambiente exótico y bello vinculado a la idea de estampa de viaje en donde el paisaje es diverso, irregular y rico naturalmente. Distinto a lo sublime, asociado a aquellas ideas de peligro, de terror pero a su vez de magnificencia y grandiosidad. Como bien menciona Herbert Read (1966) en relación a lo bello y lo sublime, «los objetos sublimes son de vastas dimensiones y los bellos son pequeños; la belleza debe ser suave y pálida; lo grande, áspero y tosco [...] oscuro y sombrío [...] » (p.15).

Ahora bien, entendido ésto, ¿qué sucede con las pinturas que analizamos aquí? No imagino espacio que tienda más a lo sublime que la vasta y hostil selva tropical. Llena de peligros, de animales y plantas desconocidas, de días de extremo calor abrasador y noches sumidas en completa oscuridad en donde lo denso de la vegetación no deja pasar ni un atisbo de luz lunar. ¿Cómo este escenario permite crear, sin embargo, obras tan pintorescas? Tanto la pintura de Methfessel como la de Schute poseen cualidades de lo pintoresco y lo sublime en simultáneo. Las lampalaguas sorprendiendo a los hombres pueden ciertamente inspirar terror y drama, sin embargo esta escena se inscribe dentro de una concepción de paisaje más bien lejana, contemplativa, donde la inconmensurabilidad de la selva y la animalidad no terminan por imponerse de manera avasallante sobre la representación. Predomina una distancia segura que permite la observación de la selva no como amenaza, sino que ofrece su vastedad como un telón dramático pero controlado. De este modo, aunque se insinúan elementos propios de lo sublime, la organización compositiva y el manejo de la escena tienden a domesticar esas fuerzas, encauzándolas hacia una experiencia más próxima a lo pintoresco. Por otro lado, en la pintura de Schute, si bien es clara la impronta romántica por los motivos que mencioné anteriormente, el resultado final se distancia de las ideas de terror y lo sombrío características del sublime. Las cataratas se presentan como un espacio de belleza extraordinaria, un lugar remoto que fascina sin llegar a inquietar, es decir, como algo exótico. El naturalismo detallado y el cientificismo con el que Schute aborda su representación refuerzan la noción de una postal pictórica: una visión embellecida, ordenada y admirable de un Nuevo Mundo desconocido, transformado en objeto de contemplación y deseo para la mirada europea.

Así, en ambos casos, la tensión entre lo pintoresco y lo sublime se resuelve de manera tal que el paisaje selvático mantiene su magnificencia y su misterio, pero sin desbordar los límites de una mirada que aún busca organizar

y estetizar aquello que, en su esencia, es inabarcable y desbordante. Es aquí donde se introduce el concepto de *pintoresco sublime* donde la desmesura de la naturaleza convive en un péndulo con la racionalidad científica atravesada por la sensibilidad del artista viajero, dando lugar a un diálogo que se podría entender entre el ideal y la experiencia, lo clásico y lo romántico. Para volver al principio, podemos advertir cómo la función documental de la producción de éstos artistas viajeros termina por trascenderse porque se trata también de una visión personal de cómo el artista observa más que un testimonio literal de la vista y he aquí, precisamente, su riqueza. «Existe una tensión, entonces, entre los objetivos político-científicos a los que muchas imágenes debían responder y la intervención de la propia subjetividad de los viajeros en el proceso de su realización» (Penhos 2012, s.p.).

Como última parte de este ensayo tengo el deseo de volver sobre la reflexión del horizonte en ambas pinturas. Laura Malosetti Costa (2005) lleva adelante un estudio alrededor del paisaje de La Pampa como un paisaje abstracto, es decir, una línea en el horizonte que divide el cielo de la tierra, casi de manera esquemática. Buscar lo sublime en esas tierras fue un desafío y una obsesión para los artistas.

Pero la selva, en cambio, está lejos de presentar un horizonte claro, no hay una línea que separe el cielo de la tierra de forma nítida. El horizonte en la selva se encuentra constantemente interrumpido, por la vegetación, las sierras, las protuberancias rocosas y las húmedas nieblas. La selva tropical comprendida entre Misiones y Brasil, forma parte de la Mata Atlántica, un enorme ecosistema que se prolonga hacia los estados limítrofes del sur de Brasil, como Paraná, Santa Catarina y Río Grande do Sul. Se trata de una región de alta biodiversidad, densa cobertura vegetal y una topografía variada, dominada por suelos rojizos ricos en hierro, sierras de altitudes medias, cañadones, ríos y saltos de agua. Este ecosistema se caracteriza por un clima cálido y húmedo durante todo el año, con precipitaciones abundantes y una marcada estratificación vegetal: árboles de gran altura, vegetación media como helechos, palmas y lianas, y un sotobosque sombrío y húmedo. Es un espacio que desborda los límites de la mirada y la linealidad del paisaje. El horizonte entonces, se vuelve móvil y discontinuo, no es límite sino experiencia.

A diferencia de otras geografías del país como la llanura pampeana, la selva misionera presenta una configuración espacial particular donde el horizonte se ve constantemente interrumpido por la exuberancia de la vegetación, las ondulaciones del terreno que lo hace mutar a medida que uno se mueve entre ella, es decir, nunca es el mismo. No hay llanura que acompañe la mirada ni que proponga la ilusión de una repetición infinita. El horizonte puede ser alto, repentinamente bajo, a su vez irregular y todas las variantes que puedan imaginarse. Esta condición hace que el paisaje selvático sea dinámico, impredecible y enigmático. Si en la llanura pampea-



A diferencia de otras geografías del país como la llanura pampeana, la selva misionera presenta una configuración espacial particular...



na se busca lo sublime en la vastedad inabarcable, en la selva lo sublime reside en su densidad, en su misterio, en la imposibilidad de abarcar de un solo vistazo su totalidad.

La selva ofrece un paisaje pintoresco e ilusorio en tanto cautiva la mirada con su variedad y riqueza, pero al mismo tiempo impone una sensación de sobrecogimiento, de exceso, de una naturaleza exuberante.

La selva no solo es pintoresca sino que es, profundamente, un territorio de lo sublime.

Evoco aquí las palabras de Horacio Quiroga (1917):

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única (p. 40).

Referencias

- > Burke, E. (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Tecnos.
- > Diener, P. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. *Historia, Volumen II* (número 40), 285-309. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942007000200002>.
- > Gilpin, W. (1792). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Editores.
- > Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En G. Batticuore, G. Klaus, M. Jorge (Eds.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)* (pp. 291-303). EUDEBA.
- > Penhos, M. (2005). *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes De Sudamérica A Fines Del Siglo XIX. Siglo XXI*.
- > Penhos, M. (2012). *Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria*. En M. Baldasarre,
- > S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*, Tomo II. EDUNTREF.
- > Quiroga, H. (1917). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Educar.
- > Read, H. (1966). *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo*. EUDECOR.
- > Stanton, C. (1990). *El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia y La naturaleza, la ciencia, lo pintoresco*. En D. Ades (Dir.), *Arte en Iberoamérica 1820-1980* (pp. 41-61) (pp. 63-99). Turner.
- > Travesía al Salto del Iguazú. (4 de enero de 2009). Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/turismo/9-1452-2009-01-04.html>

Los contradictorios fuegos de la revolución¹

> **Sofía Raier**

sofiaraier17@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata

«Aquí de la sabiduría. Quien tenga inteligencia
calcule el número de la bestia, pues es número humano.
Y su número es seiscientos sesenta y seis.»
(Apocalipsis 13: 18)

Hay muchas veces en la religión y en el arte, como en todo lo creado por el ser humano, contradicciones y confusiones, cosas ambiguas que no terminan de quedar claras o que posibilitan diferentes interpretaciones. Cuando la religión y el arte se fusionan, esta desorientación se potencia, y más si se trata de un artista como William Blake, cuyas obras resultan de un complejo entramado entre su pensamiento, sus ideales, su religiosidad, su mitología y simbolismo propios. La primera vez que me topé con la obra *El número de la bestia es 666* (Figura 1)², la figura blanca, casi central de la pintura, me generó desconcierto, y luego de observarla y analizarla muchas veces concluí que se debía tratar de la figura del bien: su color blanco, su enfrentamiento con el dragón, sus cuernos de cordero y de unicornio, todo ello parecía indicarme argumentos válidos para justificar mi pensamiento. Sin embargo, alguien mencionó que en realidad se trataba de una de las bestias, la terrenal, que daba órdenes al dragón, y luego de leer el pasaje del Apocalipsis que representa esta obra, comprendí que había elementos que coincidían con esta deducción. Mis ideas se vieron entonces envueltas en una nube de confusión y dudas, y mi cabeza no paraba de hacerse preguntas: ¿Qué es y qué representa esa figura? ¿Por qué genera confusión? ¿Fue una decisión deliberada del pintor? ¿Es acaso una figura que no representa ni el bien ni el mal, o que representa la complementariedad de ambas?


Este tipo de preguntas emergen cuando atendemos a los detalles de una obra. Daniel Arasse [1993] (2008) propone el ejercicio de posar la mirada

1 Este ensayo fue desarrollado en el contexto de un trabajo práctico de la materia Historia del Arte VI (Europa siglos XVIII y XIX), a cargo de la profesora titular Fabiana Di Luca, en el año 2024. Esta versión posee modificaciones.

2 William Blake, "El número de la bestia es 666". 1805-1810. Acuarela sobre papel. 40,64 x 33,02 cm. The Rosenbach Museum & Library (almacenado), Estados Unidos. Imagen extraída de Historia/Arte (HA!).



Fig. 1. Blake, W. (1805-1810) *El número de la bestia es 666* [Acuarela] Rosenbach Museum & Library.
<https://historia-arte.com/obras/el-numero-de-la-bestia-es-666>



cercana y detenidamente en determinadas partes de las obras de arte como práctica fundamental para el estudio de la Historia del Arte, considerando al detalle como instrumento decisivo en el análisis y los descubrimientos de esta disciplina, como un acto disruptivo con respecto a las prácticas usuales de los historiadores. El papel central que otorga al detalle este autor se debe a su capacidad de darnos a conocer cierta información fragmentaria, que es diferente a la que transmite la totalidad de la obra: «un detalle puede ser portador de un significado esencial para el conjunto de la imagen.» (Arasse, [1992] 2008: p. 22). Además, destaca el sentimiento de intimidad que nos produce la cercanía de nuestra mirada con esa pequeña particularidad del todo, producto de nuestro asombro y nuestro placer al contemplarla. Y es esta *intimidad pictórica* (Arasse, [1992] 2008) la que nos permite, a la vez que atender lo concreto, indagar más ampliamente en la obra, su autor y su época, en las relaciones que se establecen entre todos estos elementos. Ya que la presencia del pintor y del contexto histórico forman parte también de esos detalles mínimos.

En este caso, esta figura blanca se transforma en un detalle icónico que detiene mi mirada, que perturba su recorrido. Su ambigüedad formal y pictórica me llevó a pensar en posibles alteraciones de significados que afectarían a la obra entera. Y me hizo preguntarme, además, si esta duda tiene su base en un accionar decidido de Blake o si emerge por extrañeza de quien la mira. Ya que, como sostiene Arasse, siempre que se observan y estudian detalles, se pone en juego un “doble emblema”: por un lado, aquel del proceso de representación que ha sido elegido por el artista y, por otro, aquel del proceso de percepción que realiza el espectador. Por ende, es posible que Blake hubiera representado a esta criatura de manera deliberadamente ambigua e indeterminada, producto de una época y una razón moderna de las mismas características. Pero también sería posible que no fuera así, y que simplemente mi asombro provenga del hecho de que esta forma de representación ligada a una figura bíblica no se encontraba dentro de mi repertorio de imágenes y mis ojos no estaban acostumbrados a ella. Como también es probable que sea un entrelazamiento de ambas posibilidades.

El artista que nos convoca, William Blake (1757-1827), fue un poeta, pintor y grabador inglés, nacido y fallecido en Londres. Tanto en su producción gráfica-pictórica como en la literaria plasma sus visiones, ideas y profecías. Sin dejar de lado ni opacar su férrea religiosidad, creó su propio sistema mitológico, cosmogónico y simbólico, materializado en la gran mayoría de su obra. «Para Blake no existen ya ‘las artes’ (pintura, escultura, etc.), sino ‘el Arte’, pura actividad del espíritu, que rehuye de la materia [...] Para él, el Arte es conocimiento intuitivo no ya de las cosas concretas, sino de las fuerzas perennes y sobrehumanas de la creación.» (Argán, 1976: p. 27). Si bien no recibió una educación formal, tenía un gran bagaje cultural y literario que



Su ambigüedad formal y pictórica me llevó a pensar en posibles alteraciones de significados que afectarían a la obra entera.





...formó parte del grupo de personas religiosas que protestaban contra el industrialismo y sus técnicas mecánicas...



influyeron en su producción, cuyos mayores referentes fueron John Milton, William Shakespeare, Emanuel Swedenborg, y especialmente, la Biblia. A su vez, juegan un rol importante en sus obras sus ideales políticos y sociales, de carácter radical. Su obra no fue muy conocida en vida debido a la escasez de copias, ya que escribía e ilustraba cada una de ellas a mano con su propia técnica de impresión iluminada, y con la gran colaboración de su esposa Catherine Boucher. Por ende, su reconocimiento comenzó a extenderse a finales del siglo XIX y principios del XX, a partir de los estudios de diferentes intelectuales que mostraron interés por su obra. Ésta suele contener temas y carácter religiosos pero que, como ocurre en la gran mayoría del arte decimonónico, son secularizados y llenados de nuevos contenidos profanos, en las que observamos una mayor libertad interpretativa que deriva en el agregado de contenidos políticos y sociales, que dan cuenta del contexto epocal y la posición ideológica del pintor frente a éste, ya que generalmente los artistas en este siglo son conscientes de su realidad histórica y por lo tanto abordan temáticas y problemáticas contemporáneas.

Blake era un disidente radical en contra de todo lo que implicaba el poder imperial y la Revolución Industrial. Vivió una época marcada por la guerra y la incertidumbre de la paz, y formó parte del grupo de personas religiosas que protestaban contra el industrialismo y sus técnicas mecánicas; porque como si no fueran suficientes las problemáticas de la guerra, se sumaron las de la Revolución Industrial, que implicó la explotación del ser humano, la pobreza, la polución del aire londinense, el incremento del poder imperial autoritario y la profundización del colonialismo y el esclavismo. Blake se destacó por su aguda percepción de las causas y futuras consecuencias que este industrialismo implicaba, y por ello muchos autores lo llaman visionario, y él mismo se encargó de expresarlas en su obra poética y profética, llevando a cabo en sus obras la crítica a la guerra imperialista, el colonialismo y el sistema esclavista, reconociendo que estos sistemas opresivos permitían la expansión, producción y comercio de la industria inglesa, dominación a la que llamó "Imperio Universal".

El número de la bestia es 666 es un dibujo acquarelado de Blake, realizado entre 1805 y 1810, y pertenece a la serie de acuarelas *El gran dragón rojo*, que ilustran pasajes bíblicos del Apocalipsis. Esta obra nos presenta al dragón rojo, la "serpiente antigua", con ciertas características que describe la Biblia: grande, con siete cabezas, cada una de ellas con una diadema, y diez cuernos. Lo novedoso es que está antropomorfizado: su cuerpo, sus cabezas, y sus expresiones faciales son humanas. Reposa sobre una roca, o un monte, y tras su cabeza central hay una llama de fuego que da a entender que es él quien se está incendiando; dan cuenta de esto también la expresión agonizante de este rostro, y las expresiones desoladas y sufrientes de los otros seis. Frente a éste, de espaldas a nosotros, se encuentra la protagonista de este ensayo:



...la novedad de esta figura, en esta obra, reside en su carácter antropomorfo y policéfalo...



una figura híbrida, blanca, de cinco cabezas, también antropomorfizada. Debido al pasaje apocalíptico en la que está inspirada la obra, y al aspecto bestial y grotesco de esta criatura, se presume que es la bestia terrenal, símbolo de los falsos profetas, que legitima a la primera bestia -surgida del mar-. Se encuentra señalando con una mano a la izquierda -presumiblemente dándole órdenes al dragón- y con la otra sosteniendo un cetro, sentada sobre una roca rojiza y de menor tamaño. La vemos representada, además, con la -única- característica física que menciona la Biblia: con cuernos como de cordero.

Pero sus otros rasgos son ineludibles y nos pueden decir mucho de ella y de quien la pintó, pues no son comunes ni siquiera en antiguas representaciones de esta escena bíblica: en éstas, generalmente tardomedievales o renacentistas, vemos que se representa a la bestia terrenal como un cordero híbrido o como un cordero humanizado. Sin embargo, la novedad de esta figura, en esta obra, reside en su carácter antropomorfo y policéfalo; es un ser con un cuerpo sin pelaje, con una columna vertebral, dos piernas, dos brazos, una cabeza central, pero que a su vez cuenta con otras cuatro cabezas, y lo único de cordero que hay en ella son los cuernos de la cabeza central. Podríamos decir que su aspecto grotesco y desproporcionado coincide también con la idea de que es una bestia. Pero un curioso detalle perturba esta idea: una de las cabezas de la derecha (del espectador) es de unicornio. Fiel al renacimiento del imaginario medieval en el siglo XIX, y a su religiosidad, Blake incorpora este animal simbólico tan usado en las obras pictóricas de la Edad Media. Como menciona Jacques Le Goff [2005] (2010), esta criatura, identificada simultáneamente con la Virgen María y con Jesucristo, simboliza también lo feroz, lo salvaje, lo “inmatable”, aquel ser que no es inmortal pero que es casi imposible de cazar. Esta dualidad complementaria es la misma que existe para Blake entre el bien y el mal, siendo el emblema de esta concepción su libro *Matrimonio del Cielo y del Infierno*. Éstos dos términos, para el artista, son igualmente útiles a la existencia humana, inherentes ambos a ésta, y que han sido opuestos únicamente por la impostura de las religiones. En su comprensión del ser humano como totalidad, Blake no concibe ninguna contradicción dual entre cuerpo y alma, razón e intuición, bien y mal: «todo lo genuinamente humano es representación de Dios. Por tanto, lo que va en contra de la unidad natural, la división del hombre en dimensiones opuestas, niega lo que le es esencial» (Caracciolo Trejo, 1957: p. 12).

Esa fe en Dios y en la esencia humana convive a su vez con el rechazo a la Iglesia, a la institucionalización de la religión para utilizarla como instrumento moralizante y de control. Por eso Blake, si bien se refiere al mal para hablar de las injusticias de unos hombres a otros en la sociedad en la que vive, no simpatiza con la oposición del bien y el mal porque comprende que ésta y su consecuente reduccionismo es producto de las autoridades religiosas e imperiales en su intento de disfrazar la represión que ejercen con tal de mantener un orden y una moral convencional. Incluso, para Blake, los rasgos de

Jesús no fueron la sumisión y la aceptación de las leyes vigentes, sino la rebelión contra los poderes y costumbres impuestas, verdadera vida ejemplar. En esta misma línea, Jean Starobinski [1973] (1988) dirá que en las obras de Blake aparece la reconciliación con la sombra, la creencia en su fecundidad, la unión entre las oposiciones, y el rechazo a la tibieza y la prudencia, principios contruidos para mantener el orden social. El artista no sólo entiende que el bien y el mal se complementan en las actitudes y tendencias del alma, sino también que el espíritu atraviesa cambios y mutaciones marcadas por éstas, y que el límite entre cada extremo es a veces difuso. Como dijo Fray Guillermo en *El nombre de la rosa*: «Si los ángeles rebeldes necesitaron tan poco para transformar su ardor de adoración y humildad en ardor de soberbia y rebeldía, ¿qué habría que decir de un ser humano? [...] Me faltó coraje para hurgar en la debilidades de los malvados, porque comprendí que son las mismas debilidades de los santos» (Eco, [1980] 2005, p. 63).

Todo esto me ha llevado a pensar, mientras trataba de resolver mis dudas, si acaso esta misteriosa figura no podría tratarse de un personaje de la propia mitología de Blake. Es decir, un personaje que no se encierra en las categorías del “bien” ni del “mal”, que representaría algo más complejo, más híbrido. Muchos personajes creados por el artista podrían entrar en la lista de candidatos para esta hipótesis, pero hay uno en especial que cumple con varias razones para ser conectado con esta obra, que cautivó mi interés al leerlo en una de las profecías y disparó mis asociaciones. Se trata de Orc, un genio de la libertad, una deidad mártir, un revolucionario, que simboliza el sentimiento y la energía del ser humano, la pasión del instinto cuya tendencia es insaciable. «Orc, genio revolucionario, inflama los corazones con los fuegos de la libertad. Viene a transgredir las leyes de Dios, vive en la rebelión y la blasfemia» (Caracciolo Trejo, 1967: p.13). Como todos los hijos de Urizen, la energía inicial en la mitología de Blake, nace con el principio de destrucción en él.

Al ver las gestas de los seres humanos como gestas de dioses, Blake crea a Orc a partir de las revoluciones estadounidense y francesa, para analizarlas y narrarlas desde su cosmogonía, como buen artista de su época, que está en relación con los acontecimientos contemporáneos desde una postura ideológica y política radical, disidente. En *Una profecía*, en su libro *América*, Blake se inspira en la revolución estadounidense y presenta a Orc como una amenaza para las colonias británicas en América, como una potencia capaz de destruir el imperio y frenar a los opresores con sus fuegos revolucionarios. En estos mismos versos, el Ángel de Albión, personificación generalmente de Inglaterra, se refiere a Orc como Anticristo, como serpiente, demonio blasfemo, que odia las dignidades, ama las salvajes rebeliones y transgrede las leyes de Dios. Y este Príncipe de Albión es visto por Orc como un dragón. Sobre el final de esta profecía, Orc, como fuerza energé-



Blake se inspira en la revolución estadounidense y presenta a Orc como una amenaza para las colonias británicas en América...



tica que mueve a los demás, logra inspirar la revolución en los americanos y éstos atacan y vencen a sus opresores, conquistando la libertad:

«¡La Furia! ¡La Ira! ¡La Locura! como un viento barrieron América.
Las rojas llamas de Orc, rugieron con furia por
las hurañas costas, en medio de la huída precipitada de los habitantes.
[...]
Entonces, América hubiera estado perdida, sumergida en el Atlántico,
y hubiera perdido la Tierra otra porción del infinito;
pero todos se precipitaron en la noche, coléricos e iracundos.
¡Había odio en los fuegos! ¡Las plagas retrocedieron! Entonces se vol-
vieron furiosos
contra los Ángeles de Albión.»
(Blake, [1793] 1957: pp. 91-92).

El propósito de Blake, como el anti-imperialista que fue, era el de causar la rebelión y la revolución en el pensamiento de los otros seres humanos, y Orc fue entonces la vía por la que manifestó ese deseo y en el que vio la posibilidad de acción en un mundo oprimido. Orc se vuelve entonces una figura caída con desorganizada inocencia devenida en un ser divino con experiencia organizada e imaginativa, que brinda la posibilidad de nuevos comienzos, de una re-creación, porque, como dirá Starobinski [1973] (1988), «la única revolución que concibe Blake es un Apocalipsis» (p. 97). Así, se dirige al fin de los tiempos para volver al origen, la Revolución es el caos que pone fin a un ciclo y da inicio a lo primitivo, a la resurrección de la unidad.

Si Orc es la figura blanca de esta obra, esto explicaría porqué la misma genera tanta confusión y cuenta con elementos simbólicos tan variados y contradictorios que dificultan su categorización en términos reduccionistas de “bien” y “mal”. Orc es una figura originalmente caída pero también es una figura que deviene en divina; condenado por incitar la rebelión y la revolución en los pueblos oprimidos, acusado de blasfemo y transgresor por buscar la libertad, es la ilustración perfecta de la concepción de Blake, de la complementariedad entre bien y mal, entre destrucción y construcción, entre caos y orden. Su cabeza de unicornio nos indica lo mismo: representa lo divino, la salvación, y también lo salvaje, lo feroz. Simboliza lo “inmatable”, lo imposible de cazar, porque el deseo de revolución no se puede destruir, ningún sistema opresivo jamás fue ni será capaz de apagar los fuegos que nos mueven hacia la conquista de nuestras libertades.

Es Orc quien enfrenta al dragón, el representante del imperio inglés, y quien con su energía moviliza a las masas para vencerlo. Tal vez por eso señala a la izquierda, no impartiendo órdenes al dragón, sino a la multitud; o tal vez como signo de su dominancia sobre él. Ambas figuras son antro-

pomorfas porque representan actitudes y tendencias humanas, la malicia de unas personas y la voluntad de otras.

Por otro lado, el cetro que sostiene la figura, Orc, con una de sus manos tiene una extraña forma que se puede asimilar a una boa, lo que puede hacer referencia a su condición de serpiente blasfema que persuade en favor de la liberación.

El hecho de que esta figura cuente con cinco cabezas sigue siendo un misterio a indagar por futuros estudios, análisis e interpretaciones. Pero creo estar en posición de afirmar que el detalle de esta figura y sus novedades confusas resultan reveladoras para el espectador, ya que pueden velar y develar simultáneamente el contenido o la intención de la obra y de quien la pintó, portando un gran significado que nos abre las puertas a dar rienda suelta a nuestra imaginación y reflexión, dándonos la posibilidad de articular asociaciones e interpretaciones. En palabras de Arasse [1992] (2008): «la aproximación a la pintura a través de sus detalles hace aflorar lo que no podría de otro modo ver la luz.» (p. 8).

La identificación de esta figura con la de Orc, nos permite pensar en el complejo entramado de ideas, valores, principios y actitudes que se articulan en las luchas revolucionarias, que a pesar de ser obstaculizadas nunca son vencidas, e incluso a veces se vuelven más fuertes. Lo que el personaje de Orc simboliza no pierde vigencia, y nos recuerda la importancia de luchar por la revolución y por un mundo con más libertades.

«Las llamas envuelven al globo de la tierra, sin embargo, no se consume el hombre,
mas camina entre fuegos de deseo: sus pies se toman bronce,
sus rodillas y muslos, plata; su pecho y cabeza, oro.»
(Blake, *Una profecía en América*, [1793] 1957: p. 88).

Referencias

- > Arasse, D. (2008). *El detalle: Por una historia cercana de la pintura* (Obra original publicada en 1992). Abada.
- > Argan, G. C. (1976). Clásico y romántico. En *El arte moderno: 1770-1970*. Fernando Torres-Editor.
- > Blake, W. (1957). *Poemas y profecías* (E. Caracciolo Trejo, Vers. y Pról.). Ediciones Assandri.
- > Eco, U. (2005). *El nombre de la rosa* (Obra original publicada en 1980). Debolsillo.
- > Le Goff, J. (2010). El unicornio. En *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media* (Obra original publicada en 2005). Paidós.
- > Starobinski, J. (1988). 1789: *Los emblemas de la razón* (Obra original publicada en 1973). Taurus.

Bibliografía consultada

- > Bialostocki, J. (1973). Iconografía romántica y Los temas de encuadre y las imágenes arquetipo. En *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores.
- > Finnigan, M. J. (1964). *The Orc symbol in William Blake's works* [Graduate Student Research Papers, 78]. https://digitalcommons.cwu.edu/all_gradpapers/78
- > Gimeno Suances, F. (s.f.). Blake y su tiempo y El debate historiográfico sobre la 'Inglaterra revolucionaria'. En *Imaginación, deseo y libertad en William Blake* [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia].
- > Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo y griego. (1961). La Editorial Católica.

➤ **Verónica Macías.**

El Hilo Rojo.
Técnica mixta.
2022.



Galería de Artistas



Artes Performativas



Dalmiro Rebolledo.
Ausencias-Presencias.
Ensamble. 2012.

Una introducción al Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. Acerca de la escritura de una tesis académica

> Beatriz Catani

beatrizcatani2002@yahoo.es

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

El proyecto *Atlas (de) las obras perdidas (se)* inicia en un auto. El auto de Juan Manuel Unzaga. Volvíamos, también con Germán Retola, del Teatro Cervantes. Y, en esa vuelta a La Plata, en el interior de ese auto, ambos me entusiasman para que trabaje en una tesis doctoral a partir de la relectura de mi obra.

Era invierno del año 2019.

¿Cómo pensar una retrospectiva escénica teniendo en cuenta que lo específico del teatro es su materialidad efímera? ¿Cuáles son las condiciones de recuperación de una obra escénica, si lo que constituye y sostiene a una obra son las personas que trabajaron, las que asistieron, así como también los espacios, la ciudad, ese recorte en el tiempo, los contextos? No es solo la obra que falta, es el alrededor que falta.

Estas cuestiones me ocupan desde entonces, sin poder explicarme -ni aún ahora- las motivaciones íntimas de estos puntos de partida. Quizás fue un malentendido o, como tantas (otras) veces, el deseo de iniciar un camino no certero, de buscar la forma de darle realidad a una imposibilidad, de ir a tientas por lo que no sabemos, rastreando en un enigma o solo un interés de volver a imaginar las obras ya realizadas colectivamente. No mucho más.

Sí, sabía que el cuerpo de obras que a revisitar comprendería desde *Cuerpos Abanderados*, año 1998, hasta *Cosas como si nunca*, año 2018, la última hasta ese momento.

También podríamos decir, iniciando ya una operación de desplazamiento, que los alcances del Proyecto se corresponden con la duración del billete de cinco pesos de curso legal en nuestro país (según consta en archivo de *Cuerpos Abanderados*).¹ Lo que viene a señalar, desde el origen, un interés en los cruces con el presente y con la historia. Una idea, quizás aún vaga, en ese momento, de convertir las obras en un medio, de buscar en ellas claves de desciframiento de la realidad. Una invitación, en suma, decíamos en la presentación, a leer el pasado reciente a través de ficciones.

Las veinte obras comprendidas en el Proyecto fueron publicadas recientemente por el Instituto Nacional de Teatro, con el título de *El tiempo después*.

1. El billete de 5 pesos (con la imagen de San Martín joven) apareció en 1998, representando, por la ley de convertibilidad, 5 dólares. Cuando salió de circulación en el año 2019, su valor equivalía a seis centavos de la misma moneda según la cotización para la compra en el Banco Nación (\$81,9). El billete de 5 pesos entra en circulación con el estreno de *Cuerpos* y su cancelación se corresponde con las últimas funciones de *Cosas como si nunca*



Y comprendí la necesidad de conformar un ritual que vuelva a darle vida a lo ausente, a lo aparentemente desaparecido



Además de los textos en sí, el libro incluye datos, imágenes, prólogos situacionales y diversas miradas de artistas -de tono más académico a más íntimo- que intentan dar cuenta del alrededor de las obras y del paso del tiempo. La posibilidad de leer y/o consultar estos escritos, presentados como archivos textuales, constituye un valioso aporte al Proyecto. Enlace al libro: *El tiempo después*. [El tiempo después: Obras, escritos y archivos - Instituto Nacional del Teatro](#)

En fin estaba ya encaminada en una travesía (un viaje) o un acercamiento a lo oscuro, a una zona de frontera entre lo vivo y lo muerto. Las obras ya no estaban, apenas algunos registros de ensayos o de presentaciones -muchos ya deteriorados por la precariedad tecnológica de las distintas épocas o en malas condiciones de almacenamiento-, algunos textos, algunas imágenes. Un conjunto que podemos definir como las ruinas de ese acontecimiento llamado *obra escénica*. Y comprendí la necesidad de conformar un ritual que vuelva a darle vida a lo ausente, a lo aparentemente desaparecido; que pueda darle una voz ahora, en este tiempo.

Entonces, en ese ir a tientas, rastreando sobre un imposible, Natalia Giglietti, prosecretaria Cultura del Centro de Arte de la UNLP, me habla de Thomas Demand, un artista visual que crea su obra para tomar fotos y luego, destruirla. No es la obra lo que le interesa, sino su impresión o su percepción de la misma, cuya materialización alcanza a través de las fotografías.

Me resulta inspirador. Contraría, refuta una manera de entender el proceso escénico -totalmente naturalizada por otra parte-, cuyo alcance se limita al tiempo de las representaciones. De este modo, se sitúa el origen de los procesos de manera incierta y diversa -ideas, escrituras, trabajos de mesa, lecturas, conversaciones, etc.-, seguidos por una fase de ensayos de diferentes variaciones temporales, para culminar en las presentaciones con un también variable número de funciones. Este sistema -que reconoce diferentes fases en el proceso de creación y que sanciona como norma las presentaciones como su culminación- tambalea ahora, (vacila) ante esta perspectiva. Irrumpe, entonces, un tiempo otro y, de repente, estaba (estoy) instalada en una nueva posibilidad rastreando en «el tiempo después».

Sabemos que al concluir los ensayos la obra, posiblemente, deja de expandirse pero encuentra en esa otra fase un nuevo funcionamiento en la relación con el público. Es, entonces, la exploración del tiempo posterior a las funciones, «el tiempo después» donde se centra mi interés. Entendiendo «el tiempo después» no como una falta, un vacío que sobreviene a un momento vital, sino como (la conformación de) un reflejo fértil, tan fecundo como lo son los espectros y las presencias fantasmales. Lo cual nos plantea, primero, el problema de reconocer ese «tiempo» y de nombrarlo, y a continuación, a su vez, la necesidad de diseñar herramientas para darle concreción o visibilizarlo, para darle entidad.

En ese sentido pensamos que en los teatros hay fantasmas, no como apariciones en la noche, o dentro de las narrativas del género, sino que están



Un actor produce, crea algo, y vuelve a su casa y sigue otra vida, en otro tiempo.



dados por la intensidad del tiempo vivido y por la ajenidad de ese tiempo al continuo de la vida. La obra es un objeto complejo, los ensayos y las funciones de una obra escénica acontecen en un proceso complejo y colectivo de temporalidades superpuestas. Un actor produce, crea algo, y vuelve a su casa y sigue otra vida, en otro tiempo. Lo mismo el público participa en algo que no tiene un continuo en su vida diaria. Y sin embargo quedan fijadas, en quienes trabajamos, o quienes vemos una obra, imágenes, palabras, situaciones (evanescencias). En definitiva son esas presencias de origen quienes crean fantasmas que después podremos invocar.

Estas cuestiones dan impulso a la creación del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, un conjunto de archivos digitales, sonoros, virtuales, audiovisuales y escénicos en el que se constata, de modo central, la pulsión de lo colectivo.

Es, precisamente, en la intervención y la conformación de redes (lecturas, películas, espacios, personas, afinidades y diversidad de desarrollos afectivos, estables o variables) donde se sostiene el *Proyecto Atlas*, cuyos archivos digitales y audiovisuales, junto con la documentación de sus diferentes presentaciones y artículos diversos escritos, están alojados en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). (enlace a los archivos). [Fondo Beatriz Catani – Centro de Arte](#)

En la actualidad comprende archivos de las obras *Cuerpos a banderados*, *Ojos de ciervo rumanos*, *Finales* y una línea transversal a todas ellas, *La botánica de los fantasmas*. Así como también archivos textuales digitalizados. También en la Librería del Centro aún pueden retirarse algunos ejemplares del mencionado libro, *El tiempo después*.

Ahora bien el *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, es también una tesis de investigación en arte, y si bien la serie de archivos constituye el cuerpo de la tesis, la presentación académica requiere un documento escrito que expanda, comunique y reflexione sobre ese aparato.

¿Cuál es la escritura con la que debemos pensar-presentar una investigación en arte? Escribí algunos artículos académicos (para la revista *Nimio* y a algunos junto con Cornago) y empecé a trabajar, varias veces, sobre esta tesis y ninguna escritura parece ser la apropiada.

Como tesis de creación (donde conceptualización y experiencia artística están concatenadas, sin una clara delimitación teórico-práctico), sostengo que la obra, es decir, el conjunto de archivos del *Proyecto Atlas* es en sí, comunica desde su centro, no requiere de argumentaciones, por ende, su presentación debería tener otra perspectiva, encontrar su sentido propio. (Esto plantea problemas específicos del mismo proceso, como es el de la escritura).

La pregunta de Kaprow (2013) nos interpela ¿Quién quiere, a fin de cuentas, realmente escribir sobre lo que hace? El problema no se resuelve con plantearlo, me encuentro muchas veces forzando la forma, buscando encajar dentro del lenguaje y desbordando, o forcejeando en el intento de apropiarme. Sin esa forma -nueva y propia- sería cualquier otra

cosa, menos un trabajo de creación, apenas una traducción de lo hecho (imposible por otro lado) a modo de compendio o de encadenamiento de explicaciones. Seguramente, el escrito mismo tome diversos formatos, como un *collage*, un puente entre un relato del proceso (mis inquietudes y reflexiones a modo de diario) y una cierta formalización en el abordaje de temáticas específicas.

En esta dirección, y quizás más radicalmente aún, decidí presentar un escrito de relatos a partir de imágenes seleccionadas de mis propias experiencias vitales de este tiempo, *La Novela del Fantasma*.

Si toda instancia de recuperación implica un acto de creación, en definitiva el fundamento de esta tesis, la escritura de la novela me daba ánimos para llevar adelante la presentación. Una forma de incluir el deseo y, quizás también, el riesgo. Y ambas cuestiones me parecen de absoluta necesidad en

una creación artística y, por ende, en una tesis de creación.

La escritura es una forma de descubrimiento. Clarice Lispector (2022) dice escribir para saber lo que no sabía que sabía. Y Marguerite Duras (2000) habla de la escritura como lo desconocido, escribir, dice, es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos, es una cuestión de peligro. Nos resulta central no perder esa dimensión del riesgo.

¿Podría ser una novela la presentación de esta tesis? Es decir, el relato de un proceso abierto a múltiples derivaciones, acontecimientos, impresiones, pensamientos, etc. Durante el desarrollo de esta tesis, por ejemplo, más de

las dos terceras partes del planeta vivieron una experiencia de aislamiento inédita, también murió mi madre: ¿qué incidencia tienen estos aspectos individuales y colectivos?, ¿cómo encontrar esa forma?

En definitiva, siempre se trata de eso.

En tal caso, ya no serían solo las reflexiones de una investigadora-artista sobre su obra, sino también sus vivencias, sus pensamientos, sus percepciones -en suma, un recorte de tiempo- durante un proceso de creación.

Desde ya, la obra es central y dominante, pero el proceso (el tiempo) incluye otras dimensiones, algo vivo, precisamente a la manera de lo que intenta evidenciar el *Proyecto Atlas*.

En cierta forma, *La novela del Fantasma* refleja y sintetiza la tensión inherente a la escritura de una tesis de creación, volviéndose, a su vez, un archivo más y ofreciendo una nueva perspectiva sobre los mecanismos de la recuperación. Al modo, precisamente de un atlas que abre nuevos anillos expandidos hacia espacios, tiempos, personas, donde la obra, de alguna manera, sigue irradiando.



Fig. 1. Ensayos de Finales (2007)



Cuerpos en resistencia, fragmentos de cuerpos (dos brazos, una pierna, una sola cabeza completa). Lo que me llama la atención de esta foto de ensayo de *Finales* son las tensiones opuestas, un cuerpo por caer (que resiste apoyándose en el suelo), otro que desea impulsarse -huir, quizás-, una mano que intenta sujetar o que está también por caer.

La detención de un instante, donde no sabemos con certezas el resultado de la acción, más que vislumbrar posibilidades. Quizás por eso, elija esta imagen de inicio, apenas un registro en blanco y negro de un ensayo.

Me quedo mirando y pienso, fuerzas en pugna, planos en contraste, las líneas en el piso y en la ventana, una mancha en la pared del fondo. La geometría de un desorden.

Referencias

- > Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- > Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- > Catani, Beatriz (2024) Proyecto Atlas. *La novela del Fantasma*. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani/>
- > Catani, B. (2023). *El tiempo después: Obras, escritos y archivos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial INT.
- > Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real: Textos y escenarios* (Ó. Cornago, Curador). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- > Cornago, Ó. (2014). Archivos escénicos: Reflexiones sobre la forma de no estar muerto en público. Madrid. *Revista Efímera*, 6 (5).
- > Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?* En II. ATLAS Portar el mundo entero de los sufrimientos. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- > Duras, M. (2000). *Escribir* (p. 56) Barcelona: Tusquets.
- > Kaprow, A. (2013). *Ensayo sin título y otros happenings*. México: Fundación/Colección Jumex.
- > Lispector, C. (2022). *Todas las crónicas* (p. 111). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Imágenes mentales en la obra de Omar Sánchez: Intertexto, esperpento y el retorno de lo real

> Gustavo Radice

gustavoradice@gmail.com

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

La producción escénica de Omar Sánchez abarca un período que va desde el estreno de *Fuenteovejuna* en 1984 hasta la puesta en escena de *El niño pez y el sueño de alas negras*, estrenada en el año 2022. Durante el lapso comprendido entre esos años su producción fue continua, abarcando no solo la dirección sino también la actuación y su faceta como docente y directivo de la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires. La figura de Omar Sánchez se ha consolidado como un referente del campo teatral platense, erigiéndose como un punto de inflexión que dio término al período teatral de la dictadura (1976-1983) y el comienzo de la período teatral de la postdictadura (1983-2010), dando apertura a la etapa (1983 a 1990) de molecularización y surgimiento de micropoéticas teatrales de la región, en donde se definieron las características principales del subsistema del teatro independiente de La Plata. El desarrollo del presente trabajo busca poner a la luz cuáles han sido los diferentes procedimientos que utilizó Omar Sánchez en sus puestas en escena, durante el período 1983-1990, para afirmarse como uno de los cimientos principales del origen del teatro contemporáneo platense, cerrando el ciclo del teatro moderno local. Para poder reflexionar sobre este último punto se tomará como base el procedimiento de intertextualidad y sus diferentes operaciones (la reescritura, la cita, la referencia, etc) sobre la base de la posibilidad de experimentar/investigar.

Carlos Pacheco, referente de la crítica teatral en los años ochenta cuenta sobre Omar Sánchez: *"Con Omar nos conocimos a principios de la década del 80, y me unió a él una amistad muy intensa por aquellos años. Estábamos comenzando a salir de la dictadura y a nivel teatral se producía un resurgir de la actividad teatral en la ciudad que el diario quería registrar. Omar fue un gran estudioso del teatro clásico y contemporáneo. Casi un obsesivo a la hora de investigar cuestiones relacionadas con los procesos creativos de la actuación, necesitaba descubrir íntimamente el universo de los dramaturgos que abordaba y construía unas versiones sumamente interesantes de clásicos que lo inquietaban."*

En su paso por la Escuela de Teatro, ya sea como docente (de 1985 a 2013) o como vicedirector (1996-2013) de la institución, marcó a toda una

generación de jóvenes en relación al saber y su forma de transmitirlo, y además, en tener una mirada integradora e inclusiva de la educación pública. Su compromiso por la educación pública durante más de 20 años es uno de los puntos más sobresalientes que han resaltado aquellos que lo conocieron. Cristina, su compañera de vida junto con muchos compañeros, resaltan su incansable lucha y compromiso durante esos años que se plasmó en el nuevo espacio que hoy cuenta la ETLP (calle 2 y 49) y en el apoyo a alumnos y alumnas negándose en dar la lista de aquellos y aquellas que habían participado en la toma de la ETLP que luchaban por mejores condiciones para cursar, lo que a Omar le valió un sumario administrativo bastante irregular. Otros referentes del teatro local, como Diego Biancotto (director, actor y dramaturgo), se refieren a Omar durante sus años en la ETLP: *"A finales de los 90, encontré en él a alguien que me enseñó teatro. Recuerdo algunos fragmentos compartidos con Omar sobre "El Zoo de cristal", la sordidez de la obra de Arrabal o la delicadeza de Troyanas. Ojo entrenado para ver más allá, organizador, creador, sintetizador, capaz de sacar lo mejor de cada quien en el escenario. Poeta, Artista, Creador, Arquitecto, Maestro."*

Fig. 1. Las desventuras del Dr. Tadeo.



Los comienzos de la actividad teatral de Omar Sánchez se remontan a principios de los años ochenta. La importancia e influencia que su producción ha tenido durante ese período es de tal envergadura que sembró el camino de la nueva estética teatral de la posdictadura, marcando el comienzo de la modernización del circuito teatral de la región. Si bien es imposible hacer un recorte de la gran producción de Omar quiero destacar “Fuenteovejuna 1476”, con la actuación de Nora Oneto; “Las desventuras del doctor Tadeo”, y “Tragedia de una familia guaranga”, sobre la obra Las de Barranco de Gregorio de Laferrère. En el año 1988 crea el espacio teatral La Rosa de Cobre (calle 51 y esquina 16). La importancia de estas obras, y de la Rosa de Cobre, condensan el espíritu de una época de apertura que Omar Sánchez supo interpretar con mucha agudeza, y porque además entendió perfectamente que se abría el camino hacia una nueva Argentina en donde la libertad nos daba la posibilidad de investigar, experimentar y producir bajo nuevos paradigmas.

Sus comienzos están marcados por una obra que conmovió a los espectadores que pudimos verla allá por el año 1984, “Fuenteovejuna 1476” con la actuación de Nora Oneto. Por esta obra fue galardonado en su momento con el premio Coca Cola de las Artes y la Ciencia al mejor director joven. Nora Oneto, porta lo siguiente: *“En 1982, recién egresado de la ETLP, Omar me propuso una versión de Fuenteovejuna: una única mujer, testigo de la lucha de ese pueblo, contaría esa historia. Iniciamos una exploración de imágenes poderosas, una poética corporal minuciosa y una síntesis creativa de gestos, posturas, voces, una pollera y unos pocos objetos que permitían la presencia evocada de ese pueblo. “Fuenteovejuna 1476” se estrenó en 1984. Sobre la misma obra Analía Seghezze (escenógrafa y vestuarista) aporta su mirada: A finales de la dictadura cívico militar, me llama para hacer el Vestuario de “Fuenteovejuna 1476”, hicimos y deshicimos esa falda, teñí, agregué, quité. Siempre sacaba lo mejor de mí, y lógicamente de Nora, todo lo reescribía para mejorar. Había que estar en ensayos, de ahí salía todo. Omar en cada obra siempre escuchaba, pedía opinión y debatía para mejorar, me hacía sentir una asistente de dirección por momentos. Estrenamos, hicimos giras, vinieron Premios. Luego de 20 años, y sabiendo que Omar nunca quería repetir una obra porque siempre estaba siempre buscando algo nuevo, lo convencimos de reponer esa obra, le dio una vuelta y fue la misma pero mejor. Se repuso en la Sala Piazzolla del Teatro Argentino (2007), para la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, siempre a sala llena.”*

Por su parte “Tragedia”, como popularmente se la conoce, sigue resonando hasta hoy en día como uno de los hitos teatrales de la década del ochenta y demuestran cuán significativa fue la obra¹. ¿Por qué Tragedia de una Familia Guaranga?² Porque la poética que eligió Omar da cuenta del uso de formas teatrales que se encuentran más cercanos al grotesco/expresionista que a la comedia asainetada propia del texto original de Florencio Sánchez, y además, por la incorporación de las ideas de Artaud en su puesta en escena. Nora Oneto acierta al decir que *“En Tragedia de una familia guaranga” Omar profundiza en el esperpento, en la explosión de lo grotesco.*

1 En el siguiente link podrán tener acceso a algunos testimonios que realizamos junto a Carolina Donnantuoni sobre el impacto que tuvo Tragedia de una Familia Guaranga: https://www.youtube.com/watch?v=Cl13_Hpc6SI (Archivo de la Plataforma de Teatro Performática)

2 En abril del 2015 en el marco de las actividades de la Plataforma de Teatro Performático junto a Carolina Donnantuoni realizamos esta actividad a modo de arqueología teatral: <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2015/08/03/charla-abierta-tragedia-de-una-familia-guaranga-en-busca-del-cuerpo-y-la-corporalidad-del-actor-en-escena/> (Archivo de la Plataforma de Teatro Performática)



Fig. 2. Tragedia de una Familia Guaranga.

También en el absurdo, para desempolvar al clásico *Las de Barranco*, subrayando el autoritarismo y la arbitrariedad de la protagonista, y otorgando a sus víctimas la posibilidad de una rebelión final." Cristina, dice sobre Omar: "Sin lugar a dudas era un *régisseur*, él tenía una concepción del espacio fuera de lo común para el teatro. Él armaba las obras en su cabeza, tenía todo resuelto en la cabeza, después las escribía." La crítica que realizó Carlos Pacheco a propósito de la obra describe en sus líneas lo siguiente: "La dirección de Omar Sánchez se destaca fundamentalmente por la inteligente revisión que ha efectuado de este clásico (...) el director propone una labor sobre el espacio escénico aprovechando las posibilidades que la sala aporta y es interesante además la conjunción que logra con Rafael Landea, concibiendo una escenografía que resulta indagadora y casi siempre particulariza en objetos cuya función aparece ampliada a través de su efecto ya con los personajes o con los temas."

Fue la potencia de sus imágenes, producto de la actualización y articulación de géneros y poéticas, las que estuvieron estrechamente vinculadas a cómo él armaba sus obras de teatro. El resultado de su trabajo es el claro ejemplo que define lo que él entendía por experimentación o investigar, palabras que siempre estaban en la boca de Omar. Otro ejemplo de su sistematización a la hora de pensar las obras lo demuestra el siguiente procedimiento explicado en uno de sus manuscritos: "Se han sustituido algunas de las situaciones por otras conservando la intencionalidad del autor. Se fusionaron dos de las hijas (Manuela y Pepa) en una sola. Intentando exacerbar más la diferencia



Fue el esperpento el elemento principal de sus obras que siempre se asomaban como si hubiesen sido un sueño.



de condición y conducta entre Manuela y Carmen. Se propone que el rol de Manuela lo realice un actor (Juan Bozzarelli) para reforzar más la idea anterior. Se quitaron todas las intenciones moralizantes (propias del teatro de la época) porque debilitaban el dramatismo y la estructura de la composición escénica. Las situaciones quedan resueltas o sugeridas por los hechos."

La posibilidad de experimentar/investigar también lo habilitó a ampliar su campo poético a otras perspectivas, como las relaciones intertextuales que se conocieron en la obra "Las Desventuras del Doctor Tadeo" (1987). En la puesta en escena Omar Sánchez jugó con la estética del cómic para construir la poética de la obra. Para escribir el texto dramático usó como método de escritura una serie de procedimientos (la cita y la referencia) que le permitieron aludir a la obra de Roberto Arlt y Antón Chejov. En la introducción del texto escrito Omar Sánchez explica: *"El punto de partida de la obra fue un cuento de Chejov. Se filtró Roberto Arlt con una Argentina fantástica de los 30- 40 llena de quiméricos proyectos. Después vinieron Gardel y el ratón Mickey, Marilyn y Popeye, Mafalda y Patoruzú. La forma es la de una historieta teatralizada, el pretexto es una búsqueda de la Compañía Malajunta en el intento de acercarse al público."* A propósito de "Las desventuras del Dr. Tadeo", nuevamente el crítico teatral Carlos Pacheco reseñó para el diario El Día lo siguiente: *"Es un autor de imágenes potentes, groseras (en el mejor sentido) y concibe un producto final que el público deberá completar. Su concepción de la teatralidad es notable. Juega con distintas técnicas dramáticas y no escatima en adaptarlas a sus necesidades. Quiebra los espacios y provoca...y provoca hasta el cansancio. (...) Omar Sánchez vuelve a revelarse como un investigador agudo del hecho teatral"*.

Tanto en "Tragedia" como en "Las desventuras del Dr. Tadeo" estuvo presente una forma particular de expresar lo grotesco, pero Omar siempre se refirió a sus criaturas escénicas como esperpentos (¿quizás sea lo grosero a lo que alude Carlos Pacheco en su reseña de Tadeo?). Fue el esperpento el elemento principal de sus obras que siempre se asomaban como si hubiesen sido un sueño. Hoy me pregunto si ese esperpento onírico no habrá sido, como dijo Freud, el cumplimiento de un deseo. No es acaso el teatro la posibilidad de soñar mundos posibles, por lo menos así lo vivió Omar. ¿Se podría suponer que el esperpento escénico es un corrimiento a lo real lacaniano para construir un particular enfoque sobre lo grotesco? ¿Quizás se podría pensar que dichos esperpentos son significantes sueltos dentro de la cadena de significantes, y que la posibilidad de darles significados esta en el sujeto expectante? El esperpento/significante le facilitó a Omar Sánchez el camino para romper con la idea de lo mimético/aristotélico, pero nunca alejarlo de lo verosímil. El esperpento/significante, quizás es un posible equiparable a lo siniestro freudiano, y también puede ser verosímil.

En sus obras siempre estuvo presente una sensación de espanto que al final terminaba por teñir todo lo conocido o familiar. Algo de lo ominoso aparecía y transformaba a sus personajes en seres inhóspitos y, sin darnos cuenta, terminaba por perturbarnos, porque eso que debía estar oculto aparecía



Otro elemento en el que se apoyó la construcción de los personajes fue el desarrollo corporal, la exteriorización de las acciones...



bajo las luces del escenario. Rafael Landea (artista plástico y escenógrafo) cuenta: *"Un día después de haber visto unas pinturas más negras y fantasmales Omar me invitó a trabajar con él, esos cuadros no tenían nada que ver con la obra que estaba imaginando y, sin embargo, me sumó a las huestes de un loquero y un siniestro mundo subterráneo, más tarde a una tragedia familiar. En cada ocasión, antes de trazar la primera línea o imaginar un espacio, me sumergía en el universo de esa obra de la mano de los recursos más inesperados, sin disciplinas o categorías, como escuchar un poema sinfónico de Smetana y comentarlo a cada movimiento como mirando el mar, como si fuera una representación abstracta de ese mundo que deseaba crear. En ese momento no se hablaba de teatro y mucho menos de escenografía."*

En su puesta de El Pelicano, de August Strindberg de los años noventa, abordó la intimidad de sus esperpentos inhóspitos a partir del silencio. Recuerdo personalmente la inmensidad de ese silencio que hacía explotar cada pequeño sonido que sucedía en escena, desde cubiertos golpeando los platos hasta las respiraciones de cada uno de los actores y actrices. Otra vez se hace presente lo inhóspito, lo insostenible. Adrián Di Bastiano (director y actor) describe el proceso de trabajo: *"Una obra descarnada sobre los vínculos familiares. Su búsqueda fue a partir del expresionismo alemán, de los cuadros de Munch y de Egon Schiele. Recuerdo que realizó un trabajo minucioso a partir de la forma en el espacio, escaleras colgantes, una luz que agonizaba, un bandoneón en vivo, agua hirviendo, un cuchillo con filo suficiente para clavarse en la mesa, humo en lugar de comida, una estufa llena de agua pero que igual tenía fuego."*

Palabras finales

Omar Sánchez reforzó, con sus obras, el horizonte de expectativa social, ya que la relación que estableció entre dramaturgia (los diferentes procedimientos de escritura), puesta en escena (las diferentes operaciones estéticas), y coyuntura social del momento (la historización teatral) no se vio afectada, sino que se actualizó el teatro independiente platense al producirse un giro desde la modernidad hacia lo contemporáneo. Las características de sus puestas en escena fueron tratadas de manera tradicional no ortodoxa, ya que el texto dramático se utilizó como un componente más de la puesta y el director se apropió del mismo para generar su propio punto de vista estilizándolo. Con respecto al modelo de actuación fue de características deícticas, ya que los actores generaron la estructura del personaje al ritmo que transcurría la obra, visibilizando como parte de la puesta en escena los diferentes estados de creación en un continuo fragmentado, pero siempre cercano a lo verosímil. Otro elemento en el que se apoyó la construcción de los personajes fue el desarrollo corporal, la exteriorización de las acciones, y como las mismas se relacionaban y desarrollaban lo corporal como materialidad significativa en el espacio. Partiendo de la estética del grotesco y enlazándolo con las concep-

ciones que tenían Artaud y el teatro de la muerte de Kantor sobre el cuerpo para construir los esperpentos teatrales es que marcó el camino hacia el teatro contemporáneo platense.

Si bien Omar Sánchez marcó toda una época en el campo teatral platense a partir de búsquedas formales, nunca cayó en un falso esteticismo que obviara la actitud crítica y el compromiso reflexivo. Las experiencias de su teatro se dirigieron a explotar las capacidades del rol del actuante y sus posibilidades corporales como signo plástico. Por otro lado, una nueva concepción del espacio escénico se fue desarrollando como elemento de sentido. Esto significa, concebir al espacio como elemento plástico que no sólo es contenedor del cuerpo, sino también como signo plástico significativo que también “enuncia”. La toma de conciencia de que el teatro no solo es palabra sino un complejo de múltiples elementos, le permitió a Omar Sánchez dirigir su búsqueda por diferentes caminos. La apertura espacial a partir de la ruptura de la cuarta pared o los diferentes trabajos en una escena circular se fundó en la idea de incluir al espectador a la acción. Esta apertura espacial corre en paralelo con la apertura expresiva que posibilitó la democracia. También el cuerpo recorriendo el espacio de manera expansiva, a partir de lo gestual, significó esta apertura del “nuevo” sujeto que habita en democracia. La explosión expresiva de la palabra, del cuerpo, del espacio, recuperó ideales, ideologías, tendencias políticas, cuestionamientos sociales, etc., que definieron a las nuevas las nuevas micropoéticas teatrales que operaron con un nuevo horizonte de expectativas, tanto social como estético. Este nuevo horizonte de expectativas que se generó en la incipiente democracia le permitió romper con los ejes teatrales estructurantes del 70, esto es, el texto dramático se desplazó del lugar como el elemento preponderante de las puestas teatrales, y sirvió para la estilización de las puestas, anulando los conflictos en la recepción al aunar el horizonte de expectativa tanto social como estético. ■

Referencias

- > Bourriaud, N. (2009) Posproducción. Adriana Hidalgo Editora.
- > Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- > Hernández-Navarro, M. (2006) El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista Observaciones Filosóficas*, 3.
- > <https://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>
- > Lacan, J. (1953). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. En Lacan, J. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- > Radice, G. (2017). *Cartografía de la fragmentación: teatro posdramático platense*. Malisia.
- > Radice, G. (16 de junio, 2021). Entrevista a Omar Sánchez sobre “Tragedia de una familia Guaranga”. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=czWbx-9Hh3Hg>
- > Sánchez Distasio, Alicia (2005). La Plata. En Pellettieri, O. (Ed.). *Historia del Teatro Argentino en la Provincia* (Vol. I). Galerna – Instituto Nacional del Teatro.
- > Sánchez Distasio, A. y Radice, G. (2007). La Plata (1956-1976). En Pellettieri, O. (Ed.). *Historia del Teatro Argentino en la Provincias* (Vol. II). Galerna – Instituto Nacional del Teatro.

Fantasías de archivo. Memoria y ficción en *Pequeña Patagonia*

> **M. Eugenia Bifaretti**
meugeniabifa@gmail.com

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

Los usos de materiales de archivo en las prácticas artísticas junto a los aportes teóricos del giro archivístico dentro del campo de las Ciencias Sociales invitan a problematizar el lugar que ocupan los archivos de la cultura hoy, la redefinición de sus nociones convencionales y de sus dimensiones poéticas y políticas. De acuerdo con López-Gay (2020), esta fiebre, atracción o deseo de archivo dentro del pensamiento contemporáneo llevó a un desplazamiento «del interés descrito por el ‘archivo-como-fuente’, cargado éste del valor de evidencia de un hecho pretérito más o menos reciente, al ‘archivo-como-asunto’, hecho en sí mismo y objeto central de ejercicio hermenéutico» (p.71). Asimismo, este giro manifiesta la importancia de problematizar no sólo qué puede constituirse como archivo o tornarse archivable sino quienes los construyen, quienes son sus arcontes, quienes tienen o no acceso, cómo se elaboran y reelaboran las memorias en ellos. Situándonos en América Latina, desde una mirada crítica se vuelve necesario reflexionar sobre la singularidad del archivo latinoamericano en relación a la heterogeneidad de sus soportes y sus materialidades, los debates políticos históricamente implicados (Garbatzky, 2021), así como en sus excesos, sus ficciones, sus huecos y sus olvidos.

Las producciones artísticas latinoamericanas que trabajan desde una visión estética en torno a los documentos hacen hablar y aparecer a los archivos al mismo tiempo que los producen o generan contra-archivos, habilitando reflexiones acerca de la memoria, la historia y los afectos. Aquel uso de imágenes, objetos y textos encontrados está dado por una necesidad de vencer al olvido, de recrear la memoria propia y colectiva mediante una narración que «se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable» (Guasch, 2005, p.158). De esta manera, en la obra de arte como archivo los artistas se preocupan menos por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas que esos fragmentos materiales, aquellos restos, pueden alumbrar sobre la historia y en ese movimiento, al recurrir a archivos necesariamente incompletos, al mismo tiempo los producen, revelando que todo material de archivo es



La obra me conmovió por su apuesta a lo sensible, tanto en el sentido de lo sensorial como de lo sentimental.



encontrado pero a la vez construido. Pensando al archivo en tanto construcción subjetiva (aspecto que nos lleva a pensar en la idea de ficción de archivo), el uso de restos documentales en los dispositivos artísticos, según Garramuño (2015), posibilita la rememoración al mismo tiempo que atenta contra las memorias ya construidas –en el sentido de que las historias pueden ser reactualizadas y re-escritas constantemente a partir de la revisión de los materiales desde el presente.

Para trabajar sobre estas nociones abordaré aquí el caso de *Pequeña Patagonia* (2023), una obra de teatro performático de Noelia Pereyra Chaves (actriz, textos), Carolina Donnantuoni (coordinadora, textos) y Gabriela Díaz (escenografía, vestuario, luminotecnia). En esta pieza teatral se despliega un dispositivo escénico conformado por materiales de archivo, una gran cantidad de objetos cargados de afecto con los que la actriz acciona al tiempo que va relatando y construyendo imágenes de su propia historia de vida.

La obra me conmovió por su apuesta a lo sensible, tanto en el sentido de lo sensorial como de lo sentimental. Al poner en escena restos, materiales de archivos personales encontrados y a la vez contruidos, despliega relatos autobiográficos y de la propia historia familiar cargados de afectos, recuerdos, olvidos y fantasías. Desde allí, a partir de operaciones poéticas propias del dispositivo escénico, la actriz construye un relato singular y fantasioso dando lugar a lo que propongo llamar *memorias ficcionalizadas*. Asimismo, a través del montaje de los materiales, este trabajo se remonta al pasado posible pero al mismo tiempo construye presencia desde una mirada afectiva y crítica.

Memorias ficcionalizadas

Cuando asistimos a una obra que escenifica un archivo, se pone en juego la tensión entre lo ficcional y lo no ficcional, entre aquello que ocurrió *en realidad* y lo que es construcción fantástica, entre lo que es un documento del pasado y un artificio del presente. Esta experiencia nos da la posibilidad de vencer estos binomios y reafirmar que la memoria no puede reducirse a hechos objetivables sino que es activa, parcial, deformante e interesada (Cruz, 2007), necesita de un cuerpo y revela una mirada particular sobre el mundo. Por lo tanto, como todo ejercicio de memoria implica la retrovisión y la retrodicción (Cruz, 2007), es decir, mirar al pasado y hablar de él desde un presente particular, ésta va a estar necesariamente condicionada por la visión del sujeto que lleve a cabo dichas acciones.

En relación al acontecimiento teatral, Dubatti nos dice que «el teatro necesita participar de la realidad y separarse de ella para ser» (2007,p.33), por lo tanto, en todo acontecimiento poético, sea construido a partir de acciones ficcionales o no ficcionales, entre el campo de la vida cotidiana y del teatro «se entablan conexiones, fricciones, contrastes, puestas en suspenso

de los límites precisos» (Dubatti, 2007, p.33). Ficción y no ficción, teatro y vida están íntimamente imbricados: *Pequeña Patagonia*, al trabajar en esos entres o bordes difusos, revela este entramado y experimenta con sus posibilidades expresivas.

Entramos a la sala y la actriz nos recibe en la puerta como si hubiéramos llegado a su propio hogar, nombra a algunxs de lxs espectadores llamándolxs por sus nombres. Luego de sentarnos, habiendo ya inaugurado ese espacio íntimo, nos anuncia que la obra va a empezar remarcando de manera irónica el momento en el que se da inicio al acontecimiento poético (Dubatti, 2007). Noelia se presenta con su propio nombre, nos cuenta que nació en Neuquén y comienza a desplegar el dispositivo escénico conformado por varios objetos: dos o tres valijas, cajas y cajitas que contienen fotografías, muñecos, vestidos, libros, una taza, una mandarina, entre otros objetos pequeños [Fig. 1]. A partir de entrar en contacto con éstos y al tiempo que crea imágenes con su cuerpo, Noelia nos va relatando su historia de vida, zigzagueando entre datos, sensaciones, anécdotas y ensoñaciones. Lo que en principio parece su autobiografía se nos presenta como un cuento, los límites entre lo que en apariencia sucedió en realidad y los elementos ficcionales se tensan a tal punto que dejo de preocuparme por ellos y me entrego a esa dramaturgia ambigua. La vivencia pasa del recuerdo (en apariencia preciso, remarcado por la exactitud con que Noelia nombra los detalles de la escena)

Fig. 1. Registro fotográfico de *Pequeña Patagonia* en La Mercería Teatro. Soledad Robles (2023). Archivo de la obra.





...la infinita posibilidad de recrear una y otra vez las imágenes de aquellas memorias, actualizarlas y volverlas presentes.



a la fantasía absurda, en un vaivén que se mueve feroz y brillante como el viento sureño. El árbol en el fondo de su casa de infancia, los vendavales arrasadores, la tacita donde imagina que cabe su abuela, el vestido de quince y la entrada patética al salón. Acciones favoritas de actrices que alguna vez vió actuar, un libro de cine que finge ser álbum familiar, la familia retratada como animalitos, un accidente al borde del lago Lácar.

En esos cruces entre hechos y fantasías, en ese montaje, a partir del contacto con los materiales la actriz pone en ejercicio la imaginación para la (re)construcción de esas memorias, que, como dice la sinopsis de la obra¹, son *inventadas o vividas*. Asimismo, teniendo en cuenta que la dramaturgia fue escrita en conjunto, podemos pensar que esos acontecimientos fueron fantaseados o vivenciados por Noelia o por Carolina. Otra vez los límites aparecen difusos, ya no estamos tan seguras de encontrarnos ante un relato autobiográfico: como dice Didi-Huberman, «las imágenes de archivo nunca son autorretratos tranquilizadores» (2021 [2007], p.23) sino que aparecen ante nosotras como fantasmas, una luz tenue que deja ver un fragmento de algo que en apariencia pertenece a un pasado que está siendo rememorado.

Así, alejándose de lo autobiográfico, esta dramaturgia se acercaría más bien a la *autoficción*, en tanto «reivindica la verdad de la ficción y la ficción de la verdad» (López-Gay, 2020, p.75), es decir, no se propone registrar signos visibles de lo que fue –como se pretende en el paradigma moderno de archivo, que busca la verificación– sino que reordena las huellas desperdigadas de lo real/imaginado y así «visibiliza provisoriamente no aquello que ciertamente fue sino aquello que probablemente es, fue o podría haber sido» (2020, p.75). Este carácter de lo posible es lo que permite aquellas lecturas inagotables de las que nos habla Guasch (2005) en la obra de arte de archivo, la infinita posibilidad de recrear una y otra vez las imágenes de aquellas memorias, actualizarlas y volverlas presentes. Así, estamos ante una memoria frágil, una memoria que deviene *memoria ficcionalizada*, no por el hecho de que su materialidad sea artificial sino por aquel carácter construido de ese archivo puesto en escena.

¿Son estos restos (objetuales y orales) materiales que pertenecen al archivo personal de la actriz o fueron reunidos para conformar el dispositivo escénico?, a través de este gesto ambiguo asistimos nuevamente a aquella tensión entre lo ficcional y lo que pretende constituirse como evidencia de algo que ocurrió. Didi-Huberman se pregunta: «el archivo es construcción, pero ¿es por ello ya ficción?» (2021 [2007], p.26), entonces ¿puede el archivo –y por extensión, las obras-archivo– escindirse entre real-ficción o más bien evidencian que en la construcción y reconstrucción del mismo habitan ambos órdenes a la vez?. Las acciones de superponer, fragmentar, montar, nombrar los aparentes materiales de archivo llevadas a cabo por la actriz constituyen en sí una construcción subjetiva, atravesada por su mirada sin-

1. Para leer la sinopsis de la obra, ver Anexo

gular. Entonces, al igual que la historia, el archivo se presenta como una escritura, una interpretación atravesada por la subjetividad, la ideología, la experiencia, los afectos y los deseos de quien recurre a la fuente, que no es «una instancia “pura” de origen, sino que es un tiempo ya complejo y estratificado» (Didi-Huberman, 2021 [2007], p.26), y la reactualiza en un espacio-tiempo diferente. De este modo, al igual que el arte, el archivo no es un reflejo inmediato de hechos reales sino que se trata de una maquinaria que recoge los acontecimientos fantaseados o vividos y los (re)construye en el archivo a través de su interpretación, organización y puesta en funcionamiento, acciones que a su vez instituyen un nuevo acontecimiento. Así, la idea de un acceso *verdadero* al pasado «desaparece en cuanto surge la decisión del archivero, la voluntad del arconte, la sensibilidad del historiador o el artista que lo usan como material de producción de un tipo especial de “verdad”» (Taccetta, 2020, p.44).

En relación a esto, podemos entender que ese gesto de construir o subvertir una verdad es un gesto subjetivo y a la vez político, que pone en tensión la idea de verdad única. Siguiendo a López-Gay, las autoficciones son «textos indecisos que desencajan la verosimilitud realista al problematizar, en términos contemporáneos siempre provisorios, la imbricación íntima y fluida de lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio» (López-Gay, 2020, p.103). Pienso que en este *desencaje* se ponen en tensión estas dicotomías para dar lugar a aquel otro tipo especial de verdad del que nos habla Taccetta respecto a los accesos al pasado. Al contar su historia de vida la artista construirá, necesariamente, otros sentidos, otras memorias y otras nuevas historias que se acercan a esta idea de ficción. La indecisión de la que nos habla López-Gay, lejos de ser un gesto débil, se trata de una fortaleza: la de trabajar en una zona indeterminada, en ese borde o ese *entre* donde ficción y no ficción se entrecruzan y con esto poner en juego y cuestionar las convenciones de lo que entendemos por realidad, derribando el binomio verdadero-falso. Así, podemos pensar que la obra, al acercarse a la autoficción, se trata de lo que la autora nombra como una producción transgénero, aquellas producciones destotalizadoras de las epistemologías con pretensión a la prueba o al absoluto, narraciones que «practican formas irreverentes de historia no convencional» (López-Gay, 2020, p.74) y que con esto dan lugar a la conformación no sólo de otros tipos de historias sino, sobre todo, de otras maneras de construirlas.

En estas *memorias ficcionalizadas* que ejercita la actriz creo que la dimensión afectiva ocupa un lugar clave en la elaboración de las mismas y en su posterior despliegue. Podemos ver cómo Noelia revisa los objetos, los observa, los señala y acciona con ellos permitiendo que las emociones que emergen allí la afecten: somos testigos de que en el contacto con los materiales se revelan, más que datos duros sobre la propia historia, sus intensidades afectivas (Taccetta, 2020). Cuando señala una fotografía donde aparece ella de pequeña junto a su madre a orillas de un lago en San Martín de los Andes y nos cuenta que luego de haber



Al contar su historia de vida la artista construirá, necesariamente, otros sentidos, otras memorias y otras nuevas historias...



sido fotografiadas, su madre pisó un vidrio en el agua y se lastimó el pie, Noelia recrea ese momento del accidente y trae al presente las sensaciones que sintió allí al tiempo que contagia esos sentimientos a nosotrxs espectadores.

Estos gestos de acercamiento sensible a los materiales se evidencian al público, ya que la actriz nos comparte los modos de vincularse con los objetos y con sus propias memorias. Los actos motorizados por el afecto implican asimismo la decisión presente en todo trabajo con archivo y que revelan su carácter fragmentario y ficcional: es necesario decidir qué mostrar y qué no, qué imágenes señalar y cuales dejar afuera, qué mostrar y qué ocultar. Entonces, entender que estamos ante una selección llevada a cabo por cada artista desde su singularidad, me permite reafirmar el carácter construido de todo archivo y la posibilidad de ficcionalizar desde allí las memorias acerca de esos pasados.

¿Fantasías de archivo?

Puedo advertir que en la obra no hay una mirada melancólica sobre el pasado sino que éste se deja de lado en favor de la presencia: como dice Garramuño, privilegiando «la supervivencia de estos restos y el modo en que sus efectos [y propongo agregar, sus afectos] perduran en el presente» (Garramuño, 2015, p.65). Aunque como espectadoras no terminamos de saber si los materiales que conforman el dispositivo escénico se tratan de restos documentales en sí, cuando Noelia señala aquellas fotografías y acciona con ciertos objetos que nos cuenta son juguetes y chucherías de cuando era chica, aquel relato elaborado desde la propia mirada de la actriz nos aleja del lugar de buscar la verificación del dato y nos recuerda que estamos ante una elaboración metafórica, sea ficcional o no, propia de la *poiesis* teatral (Dubatti, 2007). De este modo, siguiendo la idea de Garramuño, en esta obra, además de actuar reconstruyendo o recomponiendo el pasado, el archivo *inventado* se pone en escena, se corporiza, con la voluntad de hacer presente, de mostrar la materialidad de aquellos recuerdos y restos del propio pasado (o su réplica) para abrir el juego a la construcción de otras historias, otros acontecimientos y otros archivos.

Si en *Pequeña Patagonia* asistimos a la construcción de *memorias ficcionalizadas* a partir de un archivo inventado y corporizado, en la obra no hay una mirada nostálgica por aquel pasado perdido sino una mirada atravesada por una dimensión afectiva y su vez crítica, que permite realizar reescrituras sensibles sobre la propia historia así como problematizar la idea de archivo en general: qué se puede decir o no acerca de éste, quienes acceden o no, quienes tiene la autoridad de construirlo. En este sentido, al hablar sobre los orígenes del archivo latinoamericano como tema en la literatura, Garbatzky nos dice que «si en el archivo como tema se vuelca su fuerza mítica, en el archivo como operación reside su fuerza crítica, su capacidad de mostrar su artificialidad y de transformarse junto con la historia» (2021, p.40). Aquí, la ac-



...en la obra no hay una mirada melancólica sobre el pasado sino que éste se deja de lado en favor de la presencia...



triz, a través de las acciones de montar, manipular, corporizar, relatar, recrear los materiales de archivo, cuenta su historia desde su propia voz, poniendo en evidencia su potencia política como agente de la historia.

De este modo, podemos pensar que en este trabajo se construyen memorias personales que coquetean con la ficción al tiempo que dan lugar a preguntarnos sobre el archivo como un espacio para la fantasía, para crear y recrear el pasado propio desde una visión imaginaria y necesariamente afectiva. A partir de la experiencia de espectral *Pequeña Patagonia*, aventuro que trabajar en aquellos bordes entre ficción y no ficción, proponer narraciones de vida que surjan en la intersección de la autoficción y la pasión de archivo (López-Gay, 2020) –y que centran su interés en la interrogación, el ensueño, lo imaginado y la sospecha más que en una verdad absoluta– acaso nos permite comprender las fantasías de archivo como una práctica en sí misma, una manera sensible de trabajar con los restos materiales del pasado, sean objetos, imágenes o memorias encarnadas en el cuerpo, de compartirlas y disponerlas para la recreación de recuerdos y la (re)construcción de historias desde miradas, voces y gestos singulares. ■

Anexo

Sinopsis *Pequeña Patagonia*

Un objeto escénico que es un mapa de memorias inventadas o vividas que se pliega, despliega, dobla y desdobra. Un pequeño gabinete de las curiosidades de la propia vida, sus ensueños e imagerías. Acopio, amontonamiento, rejunte, encuentro. Diario y acumulación de vientos, aires, tormentas, tierras, fueguitos y fantasmagorías.

Ficha técnica *Pequeña Patagonia*

- > Sobre textos de: Carolina Donnantuoni, Noelia Pereyra Chaves
- > Actúan: Noelia Pereyra Chaves
- > Diseño de vestuario: Gabriela Diaz
- > Diseño de escenografía: Gabriela Diaz
- > Luminotecnia: Gabriela Diaz
- > Realización de escenografía: Gabriela Diaz
- > Realización de vestuario: Magali Salvatore
- > Fotografía: Soledad Robles
- > Coordinación: Carolina Donnantuoni.

Referencias

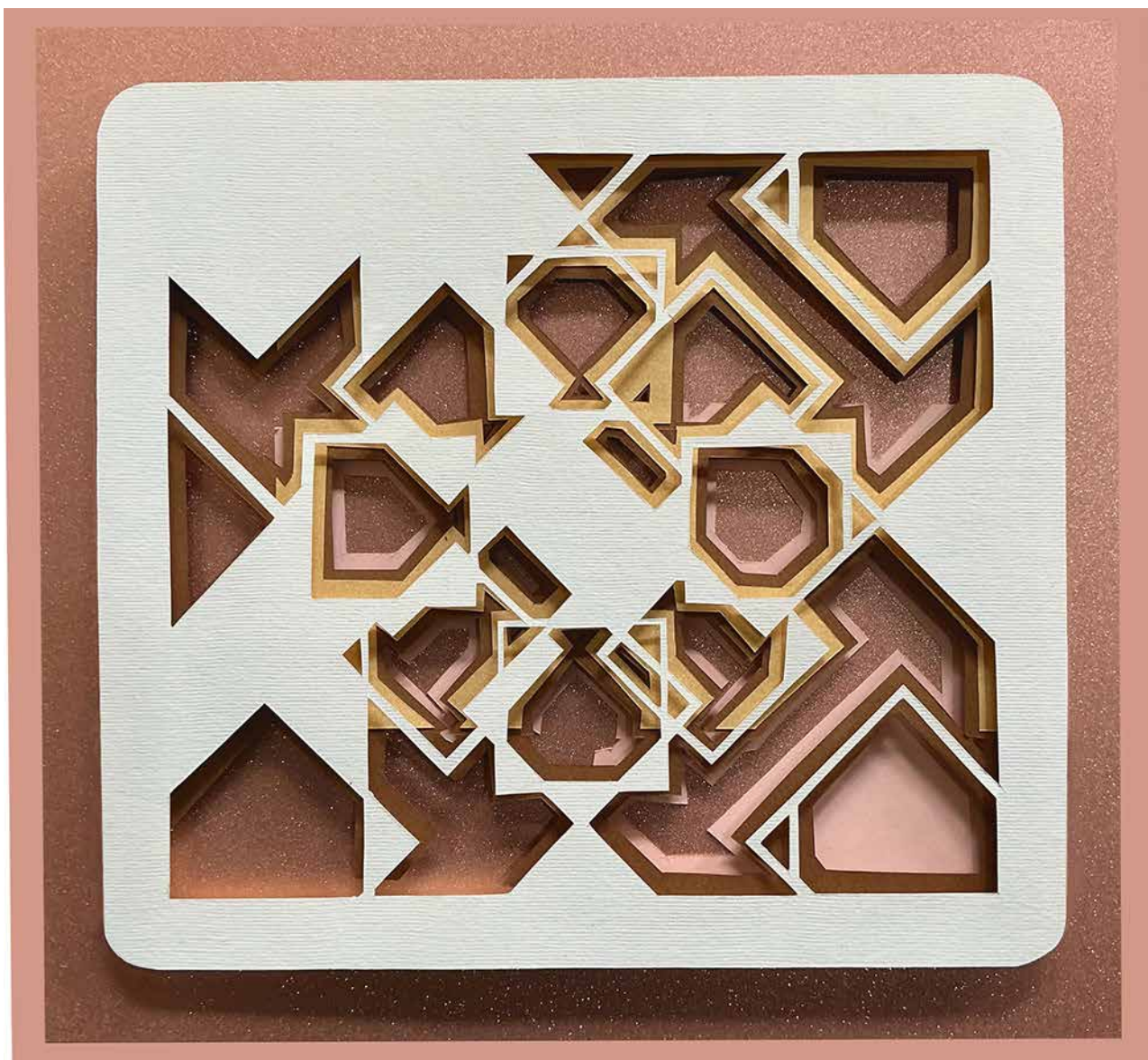
- > Cruz, M. (2007) *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Katz.
- > Dubatti, J. (2007) *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel
- > Didi-Huberman, G. (2021) [2007] El archivo arde. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.) *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 7).
- > Garbatzky, I. (2021) Archivo latinoamericano. En B. Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Clacso.
- > Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- > Guasch, A. M. (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia*, 5, pp. 157-183.
- > López-Gay, P. (2020) *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana-Verveut.
- > Taccetta, N. (2020) Resto y archivo: la arqueología como resistencia. En *ArtCultura*, 22, (40), pp. 28-47.

➤ **Virginia Pons.**

Olores de un viaje.

Papel calado sobre PVC.

2025.



Galería de Artistas

Postales familiares. Diseño de iluminación para la obra *Nido de Caranchas*

> **Jose Hernan Arrese Igor**
hernanarreseigor@gmail.com

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

Ficha técnica

- > Obra: Nido de Caranchas
- > Fecha de Estreno: 21 de octubre de 2023, La Mercería Teatro, La Plata.
- > Dramaturgia: Gustavo Mario Radice
- > Actúan: Ayelen Dias Correia, Carolina Donnantuoni, Constanza Mosetti
- > Vestuario: Magali Salvatore
- > Dispositivo Escénico e iluminación: Hernán Arrese Igor

La iluminación teatral ha sido históricamente entendida como un medio técnico destinado a visibilizar la acción escénica. El diseño de iluminación en el teatro no solo cumple una función estética, sino que participa activamente en la construcción del sentido y en la narración escénica. Como señala Patrice Pavis (2018, p. 242), la luz es “un lenguaje en sí mismo” dentro del teatro, capaz de definir el espacio, el tiempo y la psicología de los personajes. En la obra *Nido de Caranchas*, la iluminación se concibe como una superposición de instantáneas teatrales que capturan la esencia de los juegos propuestos en escena. A partir de la dramaturgia de Gustavo Radice, que aborda temáticas como la familia, lo extraño, el deseo, el abandono, la culpa y la repetición del juego como estructura dramática, la luz se convierte en un elemento clave para revelar, exponer, ocultar y evocar.

Las prácticas contemporáneas de diseño escénico, en especial aquellas que operan desde una concepción expandida del teatro, nos invitan a pensar la luz no como una herramienta auxiliar, sino como un lenguaje autónomo, un sistema signifiante capaz de construir dramaturgia por sí mismo. En este sentido, el diseño de iluminación para *Nido de Caranchas*, se plantea desde una lógica performativa y simbólica, donde la luz opera como una forma de escritura escénica que pone en juego la memoria, el deseo, el trauma y lo ritual:

Ya lo sabes. Me descubriste. Son dos comadreja espionas que no paran de mirar y mirar y mirar y espiar y espiar por todos lados hasta por el agujero de la cerradura. Sos una deficiente mal formada.

Pero te excitas al mirarme, te vi, y te frotas con cualquier cosa que tengas cerca. Te he escuchado gemir bajito para que nadie te escuche, te tragas el gritito como una perra en celo sos tan puta. Gemi un poquito, gemi como cuando estás sola.

Un día te voy a matar.

Pero antes las voy a poner a mirar, si a las dos. Para que vean de cerquita mi concha en la ventana, chorreando. Lo hago por él, si por él, te sorprende? Y también por mí. Me gusta mostrarme desnuda en la ventana. Me calienta la hora de la siesta, cuando la tía Nené duerme. Ahora que lo saben seguro que le vas a contar a ella (mira para el cuarto de arriba). La muy puta me viene a oler la bombacha. Te cambiaste la bombacha? (al oído a Carito) Se cambió la bombacha? (a Coni). Yo no soy ninguna tarada...yo sé que no usas. Andas con la pollerita por debajo de la rodilla, sin bombacha, desnuda. Y no es solo porque es más simple y más higiénico, es también porque sos puta. Yo sufro los calores de madrugada. Me levanto a salpicarme la cara en el lavatorio y me miro. Tengo los ojos inyectados y la boca un poco tiesa.

Algún día te voy a matar, y a tía Nené también voy a matarla.

Roncan. Anoche me levanté por el calor y las vi con la boca abierta. Resoplan como caballos y emanan un olor putrefacto. Usan la frazada de mortaja y vos, si vos (a Carito) dormí con un ojo abierto. Espiá, estate en alerta, porque ya sabes, algún día te voy a matar mientras estés durmiendo.

(A Coni) Y? trae el té, apurate. (Radice, 2023, p.3)

La obra es una continuación de *Inhumanas Soplan Mujeres* (Radice, 2019) y la propuesta de la dramaturgia se centra en tres ejes: la estética camp, la segunda tópica freudiana y la década del 70. Estos ejes exploran la idea de lo femenino y su impacto traumático en la sociedad. La obra se presenta como un dispositivo que desglosa múltiples referencias sociales y teatrales.

Situada en un espacio doméstico argentino, la obra construye un universo familiar y ominoso a la vez. Un grupo de mujeres habita un patio durante una siesta calurosa, con sonidos de una transmisión y un televisor que solo emite la luz de la estática, una soga con ropa tendida, y utensilios de maquillaje mezclados con tazas de té. En palabras del autor de la dramaturgia, el universo visual se articula desde una estética camp, artificial, exagerada, pasada de moda y que ha perdido su función original. Esta estética permite reconfigurar los objetos escénicos en signos ambiguos, car-



Fig. 1. *Nido de caranchas*.
Archivo del autor.

gados de deseo y de ironía, funcionando como despojos de una memoria colectiva trastocada (figura 1).

En ese marco, la iluminación aparece como la herramienta principal para articular lo visible con lo latente. La luz en *Nido de Caranchas* no solo enmarca y acompaña la acción, sino que la define: cada escena está construida desde una lógica visual que transforma la atmósfera y modifica el sentido del espacio y del tiempo. En este cruce, la iluminación interviene como operador de lectura. En la obra, cada transición lumínica funciona como una fotografía emocional que captura un estado de ánimo, una pulsión, un recuerdo reprimido. La escena se convierte así en una sucesión de *postales afectivas*, donde la luz colabora en la construcción junto a la dramaturgia del deseo y la culpa.

Sobre el dispositivo espacial:

Nido de Caranchas es una obra ambientada en la Argentina de los años 70, en una tarde de verano dentro del patio de una casona. A través de referencias culturales como la música de Leonardo Favio y Palito Ortega, la obra se sitúa en un contexto histórico y social cargado de significación. El diseño de dispositivo escénico refuerza esta ambientación nostálgica, utilizando elementos propios de la época como un televisor de carcasa de madera y pantalla blanco y negro con lluvia estática, ubicado en el centro del espacio, siendo emisor de luz, sonido y funcionando a modo de banco. A la derecha cruza todo el espacio una soga de tender con objetos colgados: toallas, trapos, bombachas, estampitas un mantel tejido y otra soga más



El dispositivo escénico —aparentemente naturalista— se convierte, gracias al diseño de iluminación, en una caja de resonancia de los conflictos internos de los personajes



fina. Debajo de la soga se encuentra un fuentón para la ropa y de chapa de zinc gastada. En el fondo de la escena se colocaron dos mesas auxiliares con ruedas. Ambas contienen diversos utensilios de la vida cotidiana. Un juego de té, elementos de maquillaje, peinado y belleza. También libros y revistas, frascos, botones, estampitas, etc. Los objetos escenográficos son elementos reales de la época, recolectados o buscados específicamente para no ser vistos como ficticios ni fuera de contexto, sino siendo parte de la *casa argentina* que propone la dramaturgia.

La sala donde se estrenó la obra fue elegida por contar con un piso de baldosas en tonos tierra y rojizos que remite a un patio de una casa de la época. Las paredes de la sala son de un gris oscuro neutro y el fondo posee un cortinado, con dos puertas en cada extremo, ambas incorporadas a la acción dramática.

El dispositivo escénico —aparentemente naturalista— se convierte, gracias al diseño de iluminación, en una caja de resonancia de los conflictos internos de los personajes. Las transiciones entre luces cálidas, frías, estáticas o parpadeantes no sólo marcan los cambios de escena, sino que revelan la lógica de repetición y dislocación temporal en la que se inscribe la obra. No hay una progresión lineal del tiempo, sino una suerte de loop fragmentado que se manifiesta también a través de la repetición exacta del guión lumínico en determinados momentos, lo que da la sensación de un volver a comenzar el juego. Esta estrategia refuerza la estructura circular de la dramaturgia, en la que los personajes parecen atrapados en una coreografía fantasmática sin salida.

La construcción de sentido en *Nido de Caranchas* se apoya también en una serie de juegos dramatúrgicos que estructuran la acción: juegos de palmitas, juegos de memoria, juegos de simulación, juegos crueles. Cada uno de estos juegos se activa a partir de una configuración lumínica específica, que los distingue como unidades narrativas autónomas. A pedido del director de la obra, Gustavo Radice, no hay un uso ilustrativo de la luz, sino una dramaturgia lumínica que produce escena. La luz, entonces, no traduce el texto: lo amplifica, lo tuerce, lo subvierte. En este sentido, el diseño se inscribe dentro de las prácticas escénicas contemporáneas que entienden la técnica no como apoyo, sino como creación.

Propuesta lumínica:

Durante el desarrollo de la obra, el diseño lumínico propone una alternancia entre zonas de intensa visibilidad y áreas de penumbra, generando contrastes que enfatizan el carácter fragmentario y opresivo del mundo representado. Los contraluces recortan figuras y crean siluetas espectrales, mientras que



Uno de los momentos más potentes de la obra ocurre cuando la iluminación replica exactamente el estado inicial de la escena



los haces laterales construyen atmósferas cargadas de tensión. Los cuerpos femeninos resultan transformados a su mera silueta o quedan por momentos expuestos hasta el más mínimo detalle. En las escenas de confesión o del juego del aborto, por ejemplo, la oscuridad es casi total, y la única fuente de luz proviene del televisor que emite una estática constante. Esa luz azulada, fría, intermitente, baña los cuerpos y les otorga un carácter espectral, volviendo a romper la estructura espacio temporal. La iluminación recorta siluetas con luces de contraluz que proyectan sombras, enfatizando la dualidad entre presencia y ausencia. Asimismo, las luces frontales exponen los cuerpos sobre un fondo oscuro, aislándolos en el espacio y generando una sensación de teatralidad ritual, construyendo *microrrelatos visuales* dentro de la escena, otorgando un sentido de profundidad y misterio. El diseño lumínico fragmenta el espacio, sugiriendo tanto la opresión de los personajes como la ambigüedad de sus relaciones.

Como afirma Marvin Carlson (2006), “la oscuridad teatral no es la ausencia de sentido, sino su intensificación: allí donde el ojo no alcanza a ver, la imaginación del espectador proyecta sus fantasmas”.

Uno de los momentos más potentes de la obra ocurre cuando la iluminación replica exactamente el estado inicial de la escena. Esta lógica del retorno encuentra un antecedente teórico en Bert O. States (1985), quien señala que la luz puede operar como signo de estancamiento, retorno o fuga. En *Nido de Caranchas*, esa función se explicita en los momentos donde el diseño lumínico repite exactamente un patrón anterior, generando un efecto de *déjà vu* que interrumpe la progresión lineal del tiempo escénico. El espectador se encuentra con una imagen que ya ha visto, pero cuya significación ha cambiado radicalmente. La luz, al reiterar el mismo patrón, no sólo marca el retorno, sino también la imposibilidad de resolución. La iluminación actúa como un síntoma escénico: aquello que vuelve, que insiste, que denuncia.

Asimismo, la luz se convierte en una herramienta ética dentro de la puesta. No se ilumina todo, no se ofrece una visión totalizadora, sino que se seleccionan cuidadosamente los momentos y los cuerpos a mostrar. Esta lógica selectiva construye una poética de la mirada donde lo que queda en sombra no es lo accesorio, sino lo esencial. El fuera de campo lumínico se convierte en el lugar del secreto, del tabú, de lo indecible. En este sentido, iluminar es también un acto de decisión política: qué se muestra, cómo se muestra, desde qué ángulo y con qué intensidad.

Sobre el diseño y utilización de artefactos:

Estrenada en la sala *La Mercería Teatro*, el diseño de artefactos para *Nido de Caranchas* propuso trabajar con todos los tipos de artefactos que posee la sala, pero con una paleta reducida y direcciones muy claras y concretas.



...tenía la función de recortar la sombra de una de las actrices en los momentos finales de la acción, sobre una tela de mantel



Con un total de 8 artefactos tradicionales de lámpara incandescente (PAR 56, 300w, largo) y 4 artefactos led tipo Nébula 6, se resolvieron todas las calles, direcciones y puntos focales necesarios para cada escena o momento de la obra. Los filtros utilizados fueron correctores de temperatura cálida (CTO) y fría (CTB) y filtro de desenfoque medio, todos para las luces tradicionales. Las luces led fueron usadas en su registro neutro, frío, y caramelo.

Descriptivamente, la planta de artefactos contaba con una primera vara con dos artefactos diagonales en cada extremo (el primero con filtro CTO) sectorizando el centro y lateral derecho del escenario y el segundo con (CTB) enfocando el sector del televisor. En la misma primer vara, en el centro, dos artefactos PAR con filtro difusor (debido a la baja altura de la sala) con la necesidad de enfocar uno el primer plano casi en una dirección cenital y el segundo focalizar el fondo de la escena, con una luz frontal que baña las dos mesas auxiliares.

En una segunda vara se colocaron dos artefactos PAR con filtro CTO a modo de calle o luces laterales, para señalar el segundo plano de acción, o segunda calle.


En una tercera vara se ubicaron dos artefactos led Nébula 6, también a modo de calle o luces laterales, para marcar el tercer plano de acción, correspondiente al televisor, objeto principal de la escena, situado en la mitad de la profundidad del escenario, sobre el sector izquierdo.

Por último, en una 4ta vara se colocaron dos artefactos PAR en sentido contra y diagonal. El primero de la derecha, con filtro CTB, enfoca el contraluz del televisor. El segundo artefacto, con filtro CTO, enfatiza el contraluz del centro del escenario. En esa misma vara, en el centro, se colocaron dos artefactos led Nébula 6, que funcionaban con el mismo sentido de contraluz, el primero enfocando al televisor y el segundo al cordel de la ropa, a la derecha de la escena. También tenía la función de recortar la sombra de una de las actrices en los momentos finales de la acción, sobre una tela de mantel.

Es una planta reducida en cantidad y variedad de artefactos, que juega con sentido naturalista en cuanto a paleta de color y potencia media a baja.

A modo de conclusión:

Creación de *Postales familiares* es una manera de nombrar la estrategia de la iluminación de la propuesta para *Nido de Caranchas*. Cada escena funciona como una instantánea detenida en el tiempo, donde la composición visual — construida entre escenografía, cuerpos, objetos y luz— remite a una memoria afectiva que el espectador puede reconocer o intuir. Estas postales no son meramente decorativas: son dispositivos de inscripción de lo emocional, de lo político y de lo histórico. La iluminación, en tanto mediadora entre lo visible y lo latente, se convierte en el lenguaje que hilvana la trama, articula los ejes



conceptuales de la obra y produce un tipo de conocimiento sensible que sólo el teatro puede ofrecer. De esta manera, el diseño de iluminación para *Nido de Caranchas* se define como una herramienta dramatúrgica central, capaz de condensar conflictos, narrar procesos subjetivos, y construir una estética que pone en juego el deseo, la represión, la culpa y el recuerdo. La escena, entonces, se convierte en un espacio ritual donde la luz actúa como signo y como síntoma, como revelación y como silencio. ■

Referencias

- > Carlson, M. (2006). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- > Pavis, P. (2018). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- > Radice, G. (2023). *Nido de Caranchas*.
- > States, B. O. (1985). *Great reckonings in little rooms: On the phenomenology of theater*. University of California Press.

Fatalismos de género y teatro platense: un (modesto) recorrido personal

> **María Guimarey**

mariaguimarey@gmail.com

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

«Lo personal es teórico»

Sara Ahmed, *Vivir una vida feminista*¹

1.

Pasaron tres meses desde que defendí mi tesis doctoral hasta el momento presente en el que me encuentro escribiendo estas líneas. La mía es una tesis en primera persona, por lo que mi punto de partida fue definirme como actriz, como «mujer» y como platense para luego, y desde allí, sumergirme en el análisis de las representaciones del signo «mujer» en la obras de teatro del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata. Ya desde la *Apertura*, que escribí a modo de introducción, involucro mi «yo» en el recorrido que voy proponiendo de problematizaciones. No me oculto, sino que más bien me ofrezco, abierta e involucrándome en el decir. He buscado ser honesta en cada argumento y en cada discusión, sin resignar el necesario rigor científico-académico que se espera de una tesis. Sin embargo, recordaba que en esas palabras iniciales me habían quedado cosas pendientes por decir, que algo había sido omitido. Es por eso que entiendo este ensayo como una oportunidad para llenar aquel vacío. Teniendo esto presente, me dispuse a releer aquella *Apertura*, no sin cierta ansiedad porque estaba segura de que iba a encontrar ese hueco. Esa boya que había dejado flotando para cuando tomara la determinación de sumergirme en el mar de mis vivencias. Efectivamente, encontré lo que transcribo a continuación:

Ahora mismo, mientras escribo estas palabras, vienen a mi mente recuerdos de mi tránsito por este circuito teatral platense que me conducen a vivencias que produjeron huellas en mi trayectoria, impresiones en mi cuerpo. Eso, claro está, lo entiendo así ahora y a partir del trabajo que he venido realizando, porque antes las percibía como un fatalismo voluntario (Ahmed, [2017] 2021). (Guimarey, 2024, pg.9)

¹ Ahmed, S. ([2017] 2021) *Vivir una vida feminista*. Caja Negra. Pg. 35



reflexionar a propósito
de algunas vivencias de
mi tránsito como actriz
platense a las que me
referí de manera oblicua
en la Apertura de mi tesis



Esos *recuerdos de mi tránsito por este circuito teatral platense*, que fueron, como puedo verlo ahora, la causa y el motor de mi trabajo de investigación, habían sido mencionados tangencialmente, como al pasar, pero nunca relatados. Mi objetivo es, entonces y ahora sí, compartir algunas de aquellas vivencias para reflexionar sobre lo que no había podido (o no me había animado a) relatar antes.

Para comenzar estas reflexiones quiero convocar aquí un libro que me marcó desde la primera vez que lo leí: *Vivir una vida feminista* de Sara Ahmed ([2017] 2021). De hecho, ese es justamente el texto que aparece citado en las líneas que transcribo de la tesis y en el epígrafe con el que abro este ensayo. Esa obra me acompañó a lo largo de todo el recorrido de mis investigaciones. Comencé el doctorado en el año 2019 y el primer registro que tengo de ella se remonta al año 2021, mientras me encontraba cursando el seminario obligatorio *Problemas actuales de Estética*. En aquel momento, solamente tuve la oportunidad (o más bien el tiempo) de leer la *Introducción*. Luego me lo compré, lo leí un par de veces entero y desde entonces recurro a él cada vez que puedo, cada vez que lo necesito y cada vez que quiero, por qué no decirlo así. En ese libro de casi quinientas páginas en total subdivididas en tres partes, la autora hace precisamente lo que se propone en el título de la introducción: *traer a casa la teoría feminista*. Para llevar adelante su objetivo de explorar cómo funciona el género en cuanto sistema social (además de la clase y la raza), Ahmed empieza por ofrecer un recorrido a partir de vivencias personales. Dice textualmente en la presentación de la primera parte: «empiezo esta parte del libro con mucha sencillez, quedándome en el capítulo 1 lo más cerca de casa que puedo, empezando por el recuerdo de cosas que me pasaron» (pg. 52). Yo quiero, con mucha humildad, replicar esa misma decisión en este ensayo: traer al papel y reflexionar a propósito de algunas vivencias de mi tránsito como actriz platense a las que me referí de manera oblicua en la *Apertura* de mi tesis. Dada la brevedad de este escrito, ofreceré una acotada selección de apenas tres de aquellas experiencias que dejaron huella en mí, y que aún hoy siguen resonando en mi cuerpo, pero sin dudas podría relatar muchas más. Supongo que quedarán para futuros escritos.

Con este fin, lo primero que me propongo es traer aquí esa categoría a la cual me refiero en la cita de la tesis que traje a colación, y que la autora trabaja a lo largo de todo su libro: el *fatalismo de género*. Según Ahmed, el género opera produciendo *argumentos fatalistas*, es decir, premisas que a modo de sentencias hacen que algo (a)parezca (como) inevitable porque «de todas formas siempre será así» (pg. 270). Por ejemplo, cuando decimos -o se nos dice- que los hombres son *de tal o cual forma* y que las mujeres somos *así o así*, estas afirmaciones operan como *argumentos fatalistas* dado que al tener carácter performativo (re)producen aquello que afirman. De esta manera, accionan perpetuando conductas, comportamientos y hábitos que se justifican por su misma postulación y que por tal razón se tornan *aparentemente inevi-*

tables. Es decir, son afirmaciones que se exponen como argumentos cuyas consecuencias se registran como la prueba misma de la constatación de dicho argumento. Señalar un determinado comportamiento como propio de un género hace que su manifestación actúe como la *causa naturalizada* (y por ende aparentemente inevitable), permitiendo así ocultar estratégicamente su carácter político e histórico. Me encanta esta idea, porque considero que vivimos en un mar de *fatalismos de género* que afloran de forma permanente y por todos lados, con cualquier excusa. Desde esta perspectiva, hoy en día cuando recorro en sentido inverso mi tránsito por el teatro platense entiendo que muchas de las vivencias que me marcaron operaron como *fatalismos*, en este caso voluntarios porque yo misma los he ido reforzando y repitiendo, *naturalizando*. Casi como un mantra social del cual me hice eco, (me) he repetido que lo que debe ser «hombre» será «hombre» porque los hombres siempre serán así para conmigo, en tanto que yo soy «mujer». Posicionada en esta categoría teórica es que quiero, entonces, sumergirme en algunos de esos recuerdos como actriz platense...

2.

«¿Cómo traducir –sin desvanecerlo– lo experiencial a lo abstracto? ¿Cómo expresar lo conocido singular en la categoría general?»

Julieta Kirkwood, *Los nudos de la sabiduría feminista*²

Los primeros recuerdos que tengo de mi vida en el teatro de la ciudad de La Plata se sitúan en mis años de formación en la Escuela de Teatro, la única institución pública de título oficial que había (y que todavía hay) en la ciudad. Yo había entrado a cursar la Tecnicatura en Actuación inmediatamente después de terminada la escuela secundaria, por lo que era muy joven por aquel entonces. Cursaba en el turno noche y allí coincidía siempre con gente más grande que yo, personas que por lo general trabajaban durante el día y/o *tenían familia*, como se suele decir. Ese no era mi caso porque si bien yo también tenía una familia no era mi propia familia de la que hacerme cargo, y tampoco trabajaba. Aún no me había independizado y vivía en la casa familiar en la cual crecí. Apenas estaba dando mis primeros pasos de adulta, pero eso de estar rodeada de gente mayor me hacía sentir más grande, más independiente. Pasaba mucho tiempo en la Escuela ya que teníamos clases que se extendían en jornadas de varias horas y, además, preparábamos escenas que ensayábamos por fuera del horario de cursada allí mismo, en algún aula que estuviera vacía o incluso en los pasillos. Estaba inmersa en un mundo que, por primera vez en mi vida, yo había elegido y esto me hacía plenamente feliz. Un día, cursando el segundo año de la carrera, nos encon-

² Kirkwood, J. (2019) Los nudos de la sabiduría feminista (Después del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Lima 1983). Anuario de Filosofía Argentina y Americana, (36), 187-209. Pg. 188.



Ese día yo había llevado unas calzas ajustadas de color rojo que me había comprado hacía muy poco tiempo.



trábamos en clase de títeres. El profesor necesitaba mostrar un ejercicio: era un trabajo en pares que involucraba la relación entre los cuerpos donde uno de ellos oficiaría de titiritero y el otro de títere. Este último, el títere, debía colocarse en el frente y el otro por detrás apoyar la mano en el cuello y, a partir de ese punto de contacto, conducirlo por el espacio. El profesor miró al grupo murmurando entre dientes en señal de estar pensando a quién elegiría para que oficiara de ayudante en la demostración de lo que había que hacer. Me miró a los ojos y me dijo: «vos, vení María». Yo estaba entusiasmada porque esa materia me gustaba mucho. Lo recuerdo como si fuera hoy. Todo el grupo se encontraba sentado en el piso y el docente estaba de pie delante nuestro, en el espacio escénico. Todavía me parece ver ese contraluz de la silueta del profesor vista desde abajo y recortada sobre los destellos de las luces dicroicas del techo. Me levanté, me acerqué y me dispuse delante de él, tal y como me lo pidió. En ese momento, un compañero, que era bastante mayor que yo, dijo en voz alta lo siguiente: «y sí... con esas calzas cómo no te va a elegir». Ese día yo había llevado unas calzas ajustadas de color rojo que me había comprado hacía muy poco tiempo. Me gustaban mucho. El color rojo era, y sigue siendo, mi color favorito. Recuerdo la sensación horrible, la enorme vergüenza que sentí. Yo había sido elegida *por mi cuerpo*, por cómo me veía, o por mis calzas. Los hombres, en este caso el profesor pero podía ser cualquier otro como mi compañero o quien fuera, *siempre te valorarán por lo que ven*, por lo que mostrás. Hagas lo que hagas, valgas lo que valgas, siempre estará por delante tu aspecto, tu cuerpo. El cuerpo... siempre el cuerpo. Una «mujer» no puede simplemente vestirse como desea, tiene que tener en cuenta lo que los hombres verán en esa vestimenta. Lo que opinarán, lo que dirán. El *cuerpo* de «una» siempre estará ahí para ser opinado, para ser mirado, para ser juzgado.

Simultáneamente a los últimos años de la carrera, di mis primeros pasos en el teatro independiente y me sumé al elenco de una obra infantil a la que me había convocado un compañero y amigo de la Escuela. Ya la habíamos estrenado y llevábamos varias funciones dadas en distintas salas y centros culturales independientes de la ciudad. Después de un tiempo, conseguimos algunas fechas para programarla en la sala B del Centro Cultural Pasaje Dar-do Rocha. *El Pasaje*, como le decimos acá en La Plata, está ubicado en el corazón de la ciudad y es de gestión municipal, por lo que los grupos y elencos de la ciudad pueden solicitar dar funciones allí de forma gratuita a cambio del borderó³. La sala B es una sala pequeña, toda alfombrada por aquel entonces, a la cual se ingresaba por la platea y desde allí se accedía directamente al escenario. Yo todavía era muy joven y era puro entusiasmo. Estaba contenta. El elenco estaba conformado por gente igual de joven que yo pero el director era un «hombre» mayor, como de unos cincuenta años calculo más o menos. Luego de terminar un ensayo y de haberme quitado el vestuario de la obra me puse mi ropa de calle. Ese día había ido vestida con un vestido color rosa

3 «Cantidad de dinero en bruto recaudada con la venta de entradas a un espectáculo» Diccionario de Americanismos (s. f.) Borderó. En Diccionario de Americanismos. Asociación de Academias de la Lengua Española Recuperado el 18 de mayo de 2025, de <https://www.asale.org/damer/border%C3%B3>



De nuevo me vino aquella sensación horrible de vergüenza, de sentirme exhibida, mirada.



pálido de corte princesa bastante holgado, pero cuya tela era un poco traslúcida. Me gustaba mucho porque, recuerdo, me quedaba muy cómodo y me lo había comprado hacía poco tiempo. Era primavera o verano y ese vestido era muy fresco. Yo estaba parada en el prosenio, ya a punto de irme de la sala. Entre risas y chistes, el director se me acerca y me toma de la ropa a la altura de las clavículas y tira hacia arriba, como hacen en las películas cuando alguien amenaza a otra persona. Yo reaccioné poniéndome en puntas de pie, haciéndome eco de ese tirón hacia arriba que me estaba dando. Frente a esto, el director comenta: «mirá qué atenta que está... ¡y con ese vestido que tiene puesto!» Nunca lo olvidé... Fue un instante y quizás nadie del grupo lo registró, pero yo sí. De nuevo me vino aquella sensación horrible de vergüenza, de sentirme exhibida, mirada. Los hombres son mirones, se fijan, te observan... y otra vez el cuerpo, la ropa. Yo no valía simplemente como una actriz entrenada y atenta al estímulo que recibía. No era suficiente, porque yo, además de ser actriz, era «mujer» y tenía un cuerpo que llevaba *ese vestido*. De nuevo el cuerpo. Ese dique inevitable que se levanta entre mi subjetividad y mi hacer teatral, que me precede, que me marca.

Un par de años después de recibirme, siendo todavía muy joven, viví otra situación que aún recuerdo con incómoda exactitud. Un director de teatro, que por aquel entonces estaba bastante en boga en la ciudad, me había convocado para actuar en su obra. Él no me conocía personalmente (yo no formaba parte de su grupo de teatro) pero alguien le había hablado de mí -y de mi trabajo quise suponer- así que nos puso en contacto. Nos juntamos para un primer encuentro con el resto del elenco en el centro cultural independiente en el cual él solía trabajar, que también era de referencia en la ciudad por aquellos años porque allí, como se decía, se hacía y se veía *buen teatro*. No hace falta remarcar lo entusiasmada que estaba con esta convocatoria. En aquella reunión nos presentamos y, seguidamente, el director repartió los libretos impresos para hacer una primera lectura en voz alta. Era una obra ambientada en Buenos Aires en los años cincuenta y trataba de la debacle económica de una familia de clase media alta porteña. El resto del elenco estaba conformado por gente que llevaba varios años trabajando en el circuito teatral independiente de la ciudad y, por ende, era bastante mayor que yo en promedio de edad. Nos aprontamos para la lectura formando un círculo con las sillas. El guión estaba precedido por una breve descripción de cada uno de los personajes, como es bastante habitual en los textos dramáticos. Allí se incluían algunos rasgos de carácter, datos biográficos y unas pocas puntualizaciones respecto del aspecto físico, dando lineamientos para un posible diseño de vestuario. Uno de los actores se ofreció para leer todos esos textos introductorios y luego cada quien leería lo que le correspondía según su rol. Comenzó la lectura en voz alta y cuando llegó a mi personaje leyó algo como lo que sigue: *es la más joven de todos, es muy linda, delgada y va vestida a la moda del momento*. Para ser honesta no recuerdo las palabras exactas que

estaban escritas en la descripción de mi personaje, pero recuerdo perfectamente el sentido de lo que se decía y era ese que transcribo. En ese momento el actor que venía leyendo hizo una pausa, levantó la vista del papel, me miró fijamente y dijo: «¡ah con razón!». Eso es lo que recuerdo y parece casi nada, pero para mí fue un montón porque nunca lo olvidé. Me dije a mi misma en ese mismo instante: según mi compañero (digo, a juzgar por su comentario), es necesario que haya una razón para que yo esté aquí y esa razón no serían, por ejemplo, mis habilidades de actriz para componer un personaje. La razón de que yo estuviera en esa obra descansaba en circunstancias respecto de las cuales yo no había hecho nada para estar allí. Me precedían. Quiero decir que yo, a criterio del director que me había elegido y convocado, *era joven, era linda y era delgada* pero en ninguno de esos datos, que a juicio de mi compañero constituían la razón para formar parte del elenco, había algo que descansara en mis capacidades como actriz. Esa *razón* que mi compañero invocó en su comentario para comprender y dar sentido a que una desconocida formara parte de la obra, residía justamente en cómo me veía, en ese cuerpo delgado, en esa condición de *ser linda* que el director había visto en mí. Desde ya que puede haber muchas lecturas de esta situación para contra argumentar lo que estoy sosteniendo aquí. Se podría decir, por ejemplo, que la tradición teatral apela al concepto de *fisic du rol* cuando pone en relación el aspecto físico de un actor o actriz con las particularidades físicas de tal o cual personaje para hacerlo más verosímil. Sin embargo, debo decir que yo lo viví así tal cual hoy lo estoy exponiendo y que durante todo el transcurso de aquella obra me sentí en la necesidad y el deseo de (de)mostrar que yo no era solamente esa «mujer» *joven, linda y delgada* sino que también era una (buena) actriz. Me atrevo a decir que algo de todo esto aún me sigue acompañando hasta el día de hoy y no solamente me esfuerzo por valer como actriz sino que elijo cuidadosamente la ropa que llevo a los ensayos. No sea cosa de que me elijan por mi cuerpo...

3.

*«Herida, avergonzada, inquieta y culpable,
así se encamina la joven hacia el porvenir»
Simone de Beauvoir, El segundo sexo⁴*

He buscado ser honesta en mis recuerdos, relatarlos con el mayor detalle posible para ofrecerlos de la forma más vívida que puedo. Aunque estén enmarcados en reflexiones teóricas, he decidido llenarlos de detalles de intimidad antes que de teoría. Las tres situaciones que he narrado sucedieron en mis primeros pasos como actriz, en mi pasaje hacia la adultez dentro del ámbito del teatro platense. Cuando leí la denuncia que hace Simone de

⁴ De Beauvoir, S. ([1949] 2005) El segundo sexo. Sudamericana, p. 268.

Beauvoir en 1949 respecto de los sentimientos de las mujeres precisamente en ese tránsito de la infancia hacia la madurez que traigo a colación en el último epígrafe, me sentí tan identificada. He transitado ese camino *herida, avergonzada, inquieta*, y fundamentalmente *culpable*. He tenido la sensación de ser precedida siempre por mi aspecto: ya sea por las calzas rojas ajustadas que elegí comprarme, o por el vestido rosa pálido semitraslúcido que elegí ponerme o simplemente por mi condición de delgadez, que en este caso ni siquiera elegí. He caminado por el circuito del teatro platense sintiendo que mi cuerpo y mi aspecto siempre me precede(ría)n. Y, como ya señalé antes, el cuerpo, siempre y antes que nada: el cuerpo. En el derrotero de mis estudios de doctorado me crucé también con otra autora que me ayudó a ponerle nombre a todo esto. Según Donna Haraway ([1991] 1995) «cuando el «sexo» de la mujer ha sido tan extensamente re-teorizado y re-visualizado que emerge como algo indistinguible de la «mente» (...) el «cuerpo» es un agente, no un recurso» (pg.344). Creo que al día de hoy, de alguna manera u otra, mi cuerpo sigue siendo agente de mi trabajo como actriz. Nunca pude desandar totalmente esas sensaciones que se instalaron con tanta fuerza en mi subjetividad. Pienso en las nuevas generaciones, que yo también estoy contribuyendo a formar con mi trabajo como docente en la Escuela de Teatro en la que empezó todo para mí, y en los aportes que puedo hacer. Nunca dejo de sorprenderme de todos los lugares en los que tranquilamente podrían aflorar *fatalismos de género* mientras estoy hablando. Secretamente, en voz baja y hacia adentro me digo: «no María, por ahí no» y entonces reformulo frases enteras para esquivarlos. Me pregunto ¿cómo podemos hacer para corrernos lo más definitivamente posible de esas etiquetas que operan para cohesionarnos? ¿Es acaso posible pensar en un mundo en el cual pudiéramos corrernos de definiciones sin las cuales, paradójicamente, no podríamos valernos? Supongo que necesito seguir escribiendo, seguir problematizando mi propio camino para abrir perspectivas hacia derroteros más amables que construyan espacios menos fatalistas. ■

Referencias

- > Ahmed, S. ([2017] 2021) *Vivir una vida feminista*. Caja Negra
- > De Beauvoir, S. ([1949] 2005) *El segundo sexo*. Sudamericana
- > Guimarey, M. (2024) *Representaciones del signo «mujer» en las obras de teatro del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata entre 2014 y 2020. De Madres, Niñas, Locas, Víctimas y Luchadoras*. [Tesis de doctorado, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/175748>
- > Haraway, D. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- > Kirkwood, J. (2019). *Los nudos de la sabiduría feminista* (Después del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Lima 1983). Anuario de Filosofía Argentina y Americana, (36), 187-209.

Políticas para la imaginación

> **Matías Eduardo Quintana**

matiassequin@gmail.com

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

Políticas para la imaginación

Este ensayo es una deriva poético-crítica que explora la sublimación de lo erótico como una forma de potencia de la imaginación, y a la vez, como campo fértil de insurrección sensible. *Políticas para la imaginación* es una escritura que no se limita a pensar el cuerpo, sino que lo convoca como superficie de vibración, archivo viviente, lugar de fuga y posibilidad radical. En diálogo con pensadorxs como Merleau-Ponty, Deleuze y Guattari, José Esteban Muñoz, Audre Lorde y Ariella Azoulay, entre otrxs, esta propuesta traza una coordenada en medio de una constelación conceptual y afectiva desde donde pensar lo erótico como fuerza política, lo queer como gesto de anticipación utópica, y la imaginación como territorio de disputa. No se busca definir políticas, sino encarnarlas; no ofrece certezas, sino preguntas, incertidumbres y pensamientos que tensionan los regímenes de visibilidad, legibilidad y deseo. El cuerpo se presenta no como unidad biológica o identidad clausurada, sino como campo expandido: carne que vibra con lo otro, que se desborda de sí, que deviene. Allí donde la historia fue amputada, la imaginación emerge como potencia restauradora, capaz de reactualizar memorias latentes y proyectarlas hacia futuros aún posibles. Este texto se inscribe así en las líneas más urgentes de los estudios contemporáneos de arte: aquellas que comprenden que imaginar no es huir del mundo, sino reinventarlo desde lo sensible, lo no normativo y lo inacabado. Una invitación a pensar —y sobre todo a sentir— una política de la imaginación que no busca clausurar, sino abrir y seguir reabrir: grietas, poros, intensidades. Allí donde lo erótico se vuelve lenguaje, insurrección, modo de existencia.

El cuerpo como imaginación insurrecta

En este intento de esbozar algunas ideas para imaginar, siento una corriente subterránea que permite vislumbrar ciertas nociones del porvenir. Un futuro hecho de carne y cuerpo. Un futuro que tiembla, que no se apura en ofrecer respuestas, sino que se despliega como pregunta, como fuga, como posibilidad latente. Pensar el cuerpo como territorio de deseo, de vibración, de potencia política, me despierta una inquietud persistente: ¿En todo cuerpo hay carne?

Maurice Merleau-Ponty sugiere que la carne no es materia ni espíritu, tampoco sustancia. “Para designarla —escribe— tenemos que recurrir a la vieja noción de ‘elemento’, en el sentido en que se hablaba del agua, el aire, la tierra y el fuego. [...] Es el entrelazamiento del ser y el aparecer, lo que hace posible el contacto entre lo visible y lo invisible” (Merleau-Ponty, 1964, p. 139-140). En tanto, todo cuerpo participa de esa carne —de ese espesor sensible que lo vincula con el mundo— como quien roza una superficie encendida. Es en esa participación donde asoma un futuro incipiente: no como promesa, sino como latido que aún no ha tomado forma.

Entonces, ¿qué puede un cuerpo cuando ampliamos sus límites? Si el cuerpo no es una forma cerrada, sino una superficie permeable, una vibración en contacto con otras vibraciones, entonces también su potencia puede exceder sus bordes visibles. La carne —como elemento común entre lo que percibe y lo percibido— se expande cuando el cuerpo se deja atravesar, afectar, recomponer. Un cuerpo ampliado no es sólo un cuerpo más grande: es un cuerpo que se desborda de sí. Que se mezcla con lo ajeno, que se contamina, que hospeda lo otro, que se vuelve umbral. La ampliación no es necesariamente técnica o artificial (aunque también puede serlo: prótesis, hormonas, dispositivos), sino principalmente afectiva y política: un cuerpo puede más cuando es habilitado a desear, a vincularse, a imaginar otras formas de existir.

Ampliar el cuerpo es permitirle salirse de su función, de su destino biopolítico. Es correr el borde de lo legible, de lo soportable, de lo visible. Es interrogar qué cuerpos han sido históricamente autorizados a moverse, gozar, durar. Y qué cuerpos han sido interrumpidos, clausurados, amputados de su potencia. En este gesto, resuena la noción de Cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, que no es un cuerpo sin vida ni sin materialidad, sino un cuerpo que escapa a la organización dominante, que desarma la repartición funcional de los órganos, de los géneros, de las tareas, de los sentidos. Un cuerpo sin jerarquía interna. Un cuerpo sin obediencia.



Es en esa participación donde asoma un futuro incipiente: no como promesa, sino como latido que aún no ha tomado forma.



“Hacer un cuerpo sin órganos es abrir el cuerpo a flujos, a devenires, a intensidades que no están reguladas por la forma ni la función. Es trazar un plano de consistencia, no de organización” (Deleuze & Guattari, 1980).

Ese cuerpo sin órganos, vibrante y múltiple, es también el cuerpo liminal de Ileana Diéguez: un cuerpo trastocado, que resiste la captura de la norma. No se trata de construir una utopía corporal, sino de permitir que los cuerpos existan en el temblor, en la fuga, en el exceso. Que se escriban desde el deseo, no desde el control. En este sentido, eyectar el cuerpo al espacio de la liminalidad es permitir su devenir otro: no para alcanzar una identidad nueva, sino para derribar la necesidad de una identidad fija. Es, como señala Deleuze, dejar de ser individuo para devenir singularidad. Un cuerpo que ya no responde, sino que pregunta. Un cuerpo que insiste. Un cuerpo que no se deja leer, sino que desborda. Así, el cuerpo deja de ser un objeto y deviene proceso. Su carne no es ya lo que lo contiene, sino lo que lo conecta.

Entre cuerpo y tiempo un futuro siempre estuvo aquí en el presente, velado por una linealidad que pareciera inquebrantable, nos hace creer que el futuro es sólo la proyección de una continuidad reproductiva: herencia, descendencia, familia. ¿Puede el futuro dejar de ser una ficción de reproducción heterosexual?

Tan efímera puede ser una imagen, tan perturbadora una vibración, tan inacabada una proyección o tan potentes los efectos sobre el cuerpo, que la carne impulsa su motor hacia los márgenes. Allí, donde los cuerpos no se ajustan a los marcos del presente, vibra una potencia que rebrota como futuro latente: una posibilidad política para imaginar otros modos de habitar el mundo.

En la penumbra donde aún se esbozan algunas formas, en los pliegues donde los cuerpos —como espectros del deseo— se desorbitan, se trastocan los territorios disputados. Aparecen zonas porosas donde lo visible y lo velado se entrelazan como materia sensible de la imaginación. En esos márgenes, el erotismo —entendido no como mera excitación sexual, sino como energía densa, vibrante, política y activa— se manifiesta como una fuerza que erosiona los bordes de lo legible, de lo soportable, de lo visible.

El erotismo se vuelve así una tecnología de imaginación radical: no solo permite pensar otros cuerpos, otras formas, otras vibraciones; también lanza al cuerpo más allá de su destino biopolítico, lo desprograma y desorganiza de sus funciones y lo transforma en archivo, superficie de inscripción, lugar de fuga. Como propone Deleuze, el cuerpo sin órganos no es una ausencia de cuerpo, sino un cuerpo en resistencia, desbordado de



**Entre cuerpo y tiempo
un futuro siempre estuvo
aquí en el presente,
velado por una lineali-
dad que pareciera
inquebrantable...**



intensidades, que rehúsa ser domesticado por los órdenes dominantes. Un cuerpo que interroga: ¿qué cuerpos han sido históricamente autorizados a moverse, gozar, durar? ¿Y qué cuerpos han sido interrumpidos, amputados de su porvenir? En esta clave, puede leerse la noción de *historia potencial* de Ariella Azoulay: la historia no como una secuencia de hechos clausurados, sino como un campo abierto de posibilidades que fueron neutralizadas, silenciadas o destruidas. El cuerpo, entonces, deviene en campo arqueológico de lo negado, el deseo puede volverse no sólo archivo, sino también motor. El erotismo, entendido como vibración política, reactiva esas memorias latentes y las proyecta hacia un futuro aún posible: allí donde la historia fue interrumpida, la imaginación puede encender otras formas de continuidad disidente.

Pero ¿cómo pensar una política para la imaginación?

Para José Esteban Muñoz, lo queer es justamente eso: una apuesta por el porvenir, una insistencia utópica que se cuela en el presente como vibración inminente. “La política queer, según entiendo, necesita de una verdadera dosis de utopismo. La utopía nos permite pensar un espacio por fuera de la heteronormatividad” (Muñoz, 2009, p. 84).. Esa futuridad incipiente, ese gesto hacia lo que aún no existe, se encarna en las estéticas disidentes, en los cuerpos que performan lo imposible, en los placeres que desafían la lógica reproductiva de la vida como continuidad. La utopía queer, entonces, no es un destino a alcanzar, sino una forma de vivir el ahora como anticipación: imaginar no es otra cosa que erotizar lo que todavía no existe. Y es que lo que está en juego es también el régimen mismo de lo pensable. Como señala Monique Wittig (1992) en *El pensamiento heterosexual*, la heteronormatividad no debe entenderse como una preferencia sexual o una estructura relacional, sino como un régimen político que produce la ilusión de los sexos como categorías naturales. Es decir, una ideología de la diferencia sexual que se impone como censura epistemológica y temporal, y que, en términos de Muñoz, dicta un tiempo lineal-straight, donde solo hay lugar para la reproducción, la sucesión y la normatividad.

Fugar miradas prohibidas como dice Ticio Escobar (2005), entonces, es ya un acto político. Un primer movimiento para imaginar otras temporalidades, para habitar otros mundos posibles, para pensar una vida que no se someta al imperativo de continuidad. Frente a la hegemonía de la reproducción heterosexual como modelo de futuro, el deseo se vuelve desvío, interrupción, deseo de lo otro. Frente a la *hedonía depresiva*, como la nombra Mark Fisher (2009) —esa compulsión a la búsqueda de placeres inmediatos que más que satisfacción ofrece una forma de anestesia emocional—, el erotismo, en cambio, ofrece otra sensibilidad: una que nos vuelve porosos, disponibles, afectados, intensos. Fisher observa que, en el capitalismo contemporáneo, no se trata de una falta de placer como en la anhedonia clásica, sino de una imposibilidad de hacer algo que no sea buscar gratifica-



El cuerpo, entonces, deviene en campo arqueológico de lo negado, el deseo puede volverse no sólo archivo, sino también motor.



ciones superficiales, un circuito cerrado de consumo que sofoca la angustia sin permitir la emergencia de un deseo genuino. Esta lógica, que captura el tiempo presente en un bucle de gratificación instantánea, clausura la imaginación y aplanar la experiencia.

Como escribe Audre Lorde (2003), “el poder del erótico es una forma de conocimiento profundo”, una forma de conexión honesta con las emociones que puede ser transformadora en lo político. Lo erótico, entonces, no es decoración del deseo, sino su pulso más radical: una forma de existencia que resiste la clausura, que insiste en lo vibrante, lo incierto, lo no domesticado. En esta clave, el erotismo aparece como una vía de fuga frente al régimen del placer domesticado, una reapropiación del cuerpo como superficie de inscripción, como archivo vivo de otras formas de sentir y de habitar el mundo.

Políticas de la imaginación: genealogía de una captura

“Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (Fisher, 2009, p.21) nos recuerda Mark Fisher al citar una frase del libro *Las semillas del tiempo* de Fredric Jameson (2000). En este horizonte, la imaginación ha sido colonizada: el capitalismo tardío no sólo captura cuerpos, sino también fantasías, deseos, expectativas de futuro. Un capitalismo que, además, prioriza históricamente la heterosexualidad como régimen reproductivo y normativo como posibilidad de existencia: el heterocapitalismo, cuyas resonancias aún modelan y configuran la forma en que nos imaginamos y deseamos. En este contexto, una erótica del cuerpo —entendida como energía vital y pulsión creativa— ha sido absorbida, estetizada, domesticada por los regímenes de representación normativa. Y sin una radicalización de la imaginación, difícilmente podremos superar las múltiples crisis que atravesamos.

Parafraseando a Max Haiven (2004), el dinero se ha convertido en la unidad de medida de la imaginación: una medida que impone su lógica sobre los modos en que comprendemos, habitamos y actuamos sobre el mundo. “El proceso es insidioso —escribe Haiven—. Se nos dice que el valor de la atmósfera debe imaginarse a través de ‘créditos de carbono’, que el valor de los individuos se mide por el precio de su tiempo convertido en salario, o que el valor de instituciones como las escuelas o universidades debe calcularse según el ‘retorno de inversión’ que ofrezcan a sus ‘clientes’. Por todas partes, el dinero se vuelve el medio mediante el cual se imagina el mundo compartido. Y, en última instancia, las crisis que enfrentamos —ecológica, económica, política, social, cultural, alimentaria, hídrica, educativa, carcelaria— son todas crisis de valor, donde el valor patológico del mercado se opone a los valores plurales de la humanidad.”¹

1 Este fragmento es tomado y traducido del texto *Crises of Imagination, Crises of Power Capitalism, Creativity and the Commons* de Max Haiven “The process is insidious. We are told that the value of the atmosphere itself is best imagined through ‘carbon credits’, that the value of individuals is best imagined through the price of their time in the form of wages, or that the value of schools, universities and other public institutions is to be measured in the fiscal ‘return on investment’ they afford their ‘customers’. Everywhere, money becomes the measure of the imagination, the means by which we comprehend and act upon the world that we share. And, ultimately, the crises we now face (the ecological crisis; the economic crisis of global markets; the political crisis of austerity; the social crisis of alienation; the cultural crisis of dislocation; the food crisis; the water crisis; the crisis of education; the crisis of incarceration) are all crises of value, where the pathological value of the market is diametrically opposed to the plural values of humanity.”



...sublimar lo erótico —sin desestabilizar sus coordenadas normativas— puede convertirse en una forma de clausura.



Desde esta perspectiva, la captura de la imaginación no es un fenómeno superficial: implica una gestión sobre lo que es posible pensar, sentir, crear. Las fantasías también son administradas. Por eso, sublimar lo erótico —sin desestabilizar sus coordenadas normativas— puede convertirse en una forma de clausura. La imaginación pierde entonces su capacidad subversiva, volviéndose herramienta de reproducción simbólica del orden existente. Sin embargo, podemos decir que no hay una crisis de la imaginación, sino una crisis de agenciamiento de la imaginación, una crisis de la capacidad de gestión de la propia imaginación.

Otros territorios del pensamiento coinciden en esta advertencia. Sueli Rolnik (2019) ha señalado que el neoliberalismo captura no solo económicas, sino también sensibilidades. Su propuesta de una “insurrección de los cuerpos” no busca derribar estructuras desde afuera, sino desprogramar sus codificaciones desde adentro, reactivando la potencia de lo sensible como fuerza vital. Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) advierte contra las formas coloniales de la representación, que homogenizan la imaginación y silencian formas propias de sentir, narrar y resistir. Las “políticas de la imaginación” que ambas proponen no se juegan únicamente en el plano simbólico: son modos de existencia, formas encarnadas de disputar el sentido común, las narrativas dominantes, los futuros posibles.

Imaginar lo erótico como resistencia

Imaginar no es huir: es insurgir. No se trata de un escapismo ingenuo para velar lo que nos acecha, ni de un refugio como estrategia ante la violencia del presente. Imaginar, en este contexto, es un gesto político, una forma de resistencia que interrumpe la lógica del sentido común y habilita nuevas posibilidades de existencia. Frente a un orden que ha reducido lo erótico a mercancía, consumo inmediato o a tabú, la imaginación erótica deviene herramienta para fracturar los modos hegemónicos de representación, para insistir en lo aún no dicho, lo aún no visible, lo aún no narrado. Las expresiones que se abisman en lo indómito del deseo —escénicas, visuales, literarias, performativas— no ilustran el deseo: lo encarnan. A través de cuerpos no normativos, materiales desobedientes, montajes fragmentarios o gestos impuros, abren una zona de fuga simbólica, una posibilidad utópica, donde el deseo no necesita autorización ni gramática. Allí, el cuerpo deja de ser objeto de consumo o de moralización, y se transforma en superficie de inscripción, de vibración, de acontecimiento, por lo tanto de agencia. La imaginación erótica, entonces, no decora la experiencia: la desborda, la complica, la multiplica.

En este sentido, sublimar no es sinónimo de reprimir. Freud (1923) definió la sublimación como el proceso por el cual las pulsiones sexuales se



**Sublimar no es tapar,
sino trasladar redireccio-
nar: hacer del deseo otra
forma de aparición.**



desvían hacia fines no sexuales, pero socialmente valorados. En *El yo y el ello*, la describe como una de las salidas posibles de la pulsión, transformando su meta sin negar su fuerza. Sublimar no es tapar, sino trasladar redireccionar: hacer del deseo otra forma de aparición. Laplanche y Pontalis (1967) en *Diccionario de Psicoanálisis* retoma esta definición y la complejizan: según ellos, la sublimación implica una desviación de la pulsión hacia un nuevo objeto, pero sin que su energía se reduzca o niegue. La clave está en que ese nuevo objeto conserve una carga de sentido erótico, aunque desplazada de su función genital. En otras palabras, sublimar es transformar el deseo sin desactivarlo: es hacerlo circular por otros territorios, a veces imprevisibles, donde el goce puede volverse gesto, forma, lenguaje. Asimismo, Sublimar puede ser también una forma de intensificar el deseo y hacerlo transitable. Cuando el deseo se vuelve forma —no como imposición estética, sino como gesto táctil—, la imaginación se erotiza, y con ella también el pensamiento. La sublimación, leída desde aquí, no implica la dominación del deseo, sino su reapropiación, su agenciamiento: permitirle otros cauces donde lo erótico se libere de su instrumentalización moral o mercantil, y se afirme como potencia afectiva, como política sensible.

Como sugiere Marina Garcés (2016) en *Filosofía inacabada*, la filosofía y el arte pueden engendrar una política de la imaginación en tanto no nos da respuestas, pero sí que impidan una visión cerrada del mundo, sin clausurarlo. Allí donde el cuerpo se vuelve imagen inacabada, allí donde el deseo se vuelve narración incierta, empieza quizás la verdadera política: aquella que no teme imaginar lo imposible. Allí donde hay un resto que aún no se puede contener. En esa interrupción, el erotismo no se limita a lo sexual. Se convierte en una forma de percepción expandida, en una disponibilidad radical al otro, al tiempo que no es cronológico sino lógico, a lo incierto. Se trata de un erotismo que toca lo inmaterial, que vibra con lo ausente, que no teme lo monstruoso, lo ominoso. Imaginar lo erótico es, así, desobedecer los mandatos de la identidad, del sentido unívoco, de la productividad emocional. Es entregarse a lo que no se deja domesticar. Como propone Val Flores (2018), desobedecer no es solo una práctica política, sino también una forma sensible de existir, una apuesta por el deseo como experiencia dislocada, impropia, impura. Imaginar lo erótico es entonces hacer lugar a lo inadecuado, a lo que no encaja, a ese exceso que escapa a la lógica de la utilidad, del reconocimiento o de la pertenencia. Es, en términos de Val Flores, practicar una “pedagogía del desvío”, donde los cuerpos y los afectos ya no obedecen al guión de la normalidad, sino que inventan otras formas de vínculo, de placer y de imaginación política.

Imaginar lo erótico como resistencia no es una consigna ni un estilo: es una práctica encarnada, un modo de habitar el mundo con fisuras, con preguntas. Es una forma de atravesar el presente —y de anticipar futuros— en medio de las anestesiaciones emocionales y las tecnologías de desvitalización que

lo saturan, nos velan la capacidad de imaginar. Frente a esa maquinaria que clausura la sensibilidad y administra el deseo, lo erótico —como forma de conocimiento, de percepción expandida, de invención política— se vuelve una fuerza inquietante, indisciplinada. Nos recuerda que aún es posible tocar lo real con deseo como gesto profundamente transformador.

En todo cuerpo hay carne, pero no siempre se le permite ser vista. La política de la imaginación entonces será ese desliz, esa apertura que permite a la carne volverse algo más: una posibilidad que no termina de ser. ■

Referencias

- > Azoulay, A. (2014). *Historia potencia y otros ensayos. t-e-e o r í a*.
- > Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.; 6.ª ed.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)
- > Diéguez, I. (2007). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- > Escobar, T. (2005). *El arte fuera de sí*. Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.
- > Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- > Flores, V. (2018). *Pedagogías transgresoras II*. Ediciones Boca-vulvaria.
- > Freud, S. (1924). *El yo y el ello* (L. López-Ballesteros, Trad.). Biblioteca Nueva.
- > Garcés, M. (2016). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg.
- > Haiven, M. (2014). *Crises of imagination, crises of power: Capitalism, creativity and the commons*. Zed Books.
- > Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós. (Obra original publicada en 1967)
- > Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera: Artículos y conferencias* (M. Comiero, Trad.). San Cristóbal. (Obra original publicada en 1984)
- > Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible* (E. Consigli & B. Capdevielle, Trans.). Nueva Visión. (Obra original publicada en 1964)
- > Muñoz, J. E. (2009). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.
- > Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- > Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección* (C. Palmeiro, M. Cabrera & D. Kraus, Trans.). Tinta Limón. (Obra original publicada en 2018)
- > Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & P. Vidarte, Trans.). Egales. (Obra original publicada en 1992)



UN TERRENO DESEADO
UN FUTURO INIGUALABLE,
PROMETEDOR



AL FINAL, ESA BENDITA REALIDAD IDEALIZADA
ACABO HACIENDOSE TRIZAS.

AÑOS DE INTENCIONES Y
CONSTRUCCIÓN,
AMOR SOBRE TODAS
LAS COSAS.



DEVASTADOR

SOCAVÓ LO MÁS PROFUNDO DE MI SER.



QUÉ HACER CON TODA ESA OBRA QUE ES
EL REFLEJO
DE AQUEL AMOR
Y RECUERDA
TODO AQUELLO QUE SE
HA PERDIDO.



QUÉ HACER CON LA VIDA FRENTE A ESTE ATROPELLO

> Yanina Hualde.

Entierro, y que te coma
vivo la pachamama
Videoperformance.
2020.

Galería de Artistas

Fragmentación y penumbra: la luz como lenguaje expresivo en *Mujer armada, hombre dormido*

> Verónica Gómez Toresani

vr.gomezttoresani@gmail.com

IsAE.

Instituto de Historia del Arte

Argentino y Americano.

Facultad de Artes,

Universidad Nacional

de La Plata

Ficha técnica

- > *Mujer armada hombre dormido* es una obra escrita por Martín Flores Cárdenas y dirigida por Guillermo Echenique. Se estrenó el 1 de septiembre de 2023, en La Fragua Cultural (CABA) y contó con la participación del siguiente equipo artístico:
- > Dirección: Guillermo Echenique
- > Producción: Gabriela Zapata
- > Actuación: Aldana Boidi, Federico Fernández Mardaráz, Matías Pedro, Julieta Pérez
- > Diseño de escenografía: Pedro Colavino Grafho
- > Diseño de vestuario: Nazarena Coffferati
- > Diseño sonoro: Manuel Yañez
- > Diseño de Iluminación: Verónica Toresani

La obra consta de cuatro actores/actrices que interpretan once personajes diferentes, llevando adelante el relato de ocho historias. Historias que parecieran no tener conexión, que suceden en espacios ficcionales diferentes. Relatos breves, aparentemente singulares que se entrecruzan y se desprenden, y que al ponerse en vinculación narran una historia mayor. El eje en común: la violencia, una violencia vivida y perpetuada durante generaciones, donde las mujeres son víctimas constantes en sus propias historias y donde siempre, de una manera u otra, son llevadas al límite por sus vínculos. En esta obra el amor y la violencia van de la mano, el deseo y el horror se entrelazan y se funden.

Esta historia transcurre en la década de los 90, en un lugar que no está claro, pero tampoco aporta significancia, ya que es un lugar que podría ser

cualquiera. Inspirados en un pueblo de montaña al sur de nuestro país, los escenarios que conforman el relato son lugares desolados que brindan panoramas devastadores, donde la miseria y la precariedad son el reflejo tangible de las perturbaciones internas. Aún en la distancia que los separa en estos espacios inconexos, los personajes se ven conectados y acercados por la realidad común que los impacta. Todo el universo de esta historia, así como los personajes, parten de la idea de lo roto y lo desgastado. La estética de la puesta en escena busca reflejar el carácter perturbador de la historia y la marginalidad de situaciones a la que son llevados los personajes.

El presente ensayo analizará el diseño de iluminación para la obra *Mujer armada, hombre dormido*, desarrollado por la autora de este escrito.

Sobre la puesta en escena

La sala La Fragua Cultural es una sala de teatro independiente, de tamaño mediano, con capacidad para 50 personas. El escenario se conforma como una caja negra con cortinado al fondo, donde la mayor parte del público se ubica en el mismo nivel que la escena, y otra parte del público se encuentra elevado en pequeñas tarimas al fondo de la sala. Si bien el público se ubica de manera frontal al espacio escénico, el ingreso a la sala es por el sector que constituye el escenario, lo cual es importante tener en cuenta ya que condiciona el uso del espacio al momento de pensar en la puesta en escena siendo indispensable dejar liberada un área para ingreso y salida del público. A su vez el dispositivo escénico se concibió como un espacio despegado de las paredes y se buscó desde la iluminación acentuar esta idea de que el espacio se encuentra escindido del entorno.

La totalidad del dispositivo escénico de *Mujer armada, hombre dormido* apuntar a crear una experiencia escénica en la que el espectador se sienta parte del relato, con el fin de mostrar lo complejo y voluble de las relaciones humanas y los límites a los que pueden ser llevadas las personas. La creación sonora de esta obra, realizada por Manuel Yañez, parte de la idea del paisaje montañoso y utiliza la madera para generar materialidades sonoras de distintos matices que buscan brindar contexto, ayudando así a que el espectador se sumerja de lleno en la historia de cada personaje. De esta manera, aparecen sonidos ambientales que acompañan a la construcción visual del espacio, con la intención de potenciar los sentidos y exacerbar los sentidos del espectador. A su vez, se generan momentos disruptivos donde irrumpen sonidos que rompen con esa ambientación, como el timbre de un teléfono.

A través del vestuario, diseñado por Nazarena Cofferati, y la escenografía desarrollada por Pedro Colavino Grafho, se esboza la temporalidad del relato, implementando los colores y materialidades comunes en los años '90. Se trabajaron colores cálidos y pasteles, con acentos saturados de colores



Todo el universo de esta historia, así como los personajes, parten de la idea de lo roto y lo desgastado.





...el espacio muta y se transforma, para acompañar la vorágine de cambios que van sucediendo.



plenos. Sillas con tapizados rasgados y decolorados, muebles de maderas gastadas, un colchón sucio y raído, un teléfono público de esos que veíamos oxidándose en las veredas hace un par de décadas, entre otros tantos objetos que buscan reflejar tanto el mundo interior de estos personajes como el entorno en que subsisten.

El dispositivo espacial se construye a partir de la acumulación y superposición de diversos objetos, seleccionando los elementos justos para sintetizar el entorno donde sucede cada historia. Esta acumulación de todos los espacios ficticiales uno al lado del otro va armando un espacio donde los límites entre uno y otro se desdibujan. Los distintos elementos que constituyen la individualidad de cada escena se mezclan, creando espacios indefinidos, conformados por mobiliario suelto, generando zonas diferenciadas pero dentro de una gran continuidad espacial, en una disposición semicircular, donde todo lleva al centro del espacio el cual se encuentra despojado de objetos.

En cuanto a las materialidades, nuevamente la madera tiene un papel fundamental, predominando en el mobiliario en distintas tonalidades, buscando referenciar tanto a la época como al entorno montañoso. La madera resulta como la materialidad del refugio, en un mundo decadente y desencantado.

Desde la escenografía se buscó trabajar con los elementos mínimos que le den la información suficiente al espectador para construir el contexto de cada personaje. Así el espectador puede descubrir en ese cúmulo de objetos los escenarios donde transcurren las historias: un local de artículos de pesca, un paraje del bosque, un callejón de un pueblito, un bar de poca monta, un edificio abandonado y algunas casas comunes y humildes.

Para esto, al igual que los personajes cuyas vidas se entrecruzan en un entramado de vínculos complejos y situaciones difíciles, el espacio muta y se transforma, para acompañar la vorágine de cambios que van sucediendo. Y es la luz la encargada de terminar de configurar esos espacios.

Diseño de iluminación

Como se mencionó anteriormente, para el diseño de iluminación se buscó reforzar la desconexión del espectador respecto al entorno, buscando que pudiera sumergirse de lleno en la historia y sentirse un testigo más de las miserias de los personajes. En este sentido la luz funcionó a modo de constructora del espacio, pensándose despegada de las paredes para ubicar la totalidad del espacio escénico en un estado escindido del entorno. Y así mismo como delimitadora de los distintos espacios ficticiales, generando conexiones y rupturas entre ellos.

En *Mujer armada, hombre dormido*, los personajes se encuentran en escena desde el principio y se mantienen allí durante los 60 minutos que dura la obra. Esto constituyó un desafío para el diseño de iluminación ya que implicó



La iluminación asume el rol de, no sólo delimitar físicamente cada espacio ficcional, sino de plantear la atmósfera, y construir el clima de cada escena.



tomar la decisión sobre si mostrarlo o no, si hacerlo evidente o disimularlo, y, a su vez, el desafío de lograr sostener el foco de atención en el lugar deseado aún cuando se iban sucediendo otras transformaciones alrededor. Las transiciones no se ocultan, los actores/actrices mutan ante la cara del público. Se transforman de un personaje a otro, cambiando no solo su vestuario sino sus movimientos e incluso sus voces.

Al pensar en el diseño de iluminación de la puesta se partió de la noción de la luz como herramienta expresiva, como elemento capaz de constituir su propio lenguaje y funcionar como un actor más en escena. Es así que la luz viene a darle la puntada final a la construcción de los distintos espacios donde transcurren los relatos.

Se trabajó la fragmentación visual del espacio mediante el uso puntual de las luminarias, generando una iluminación sectorizada que marcaba las distintas áreas que constituían cada espacio ficcional. Esta iluminación de tipo puntual también contribuyó a despegar el dispositivo de las paredes de la sala persiguiendo la intención de crear una experiencia inmersiva para el espectador y abstraerlo del entorno real. De esta manera, sumando la iluminación como elemento de demarcación espacial, cada situación tenía su propia luz, lo cual por momentos funcionaba con la intención de aislar ciertos espacios, y en otros, por el contrario, para generar conexiones según la necesidad de la escena. Es así que la luz amplía y moldea el espacio, aísla y conecta las distintas zonas, construyendo y modificando el entorno de cada personaje.

La iluminación asume el rol de, no sólo delimitar físicamente cada espacio ficcional, sino de plantear la atmósfera, y construir el clima de cada escena. Así mismo, toda la puesta en general busca lograr una experiencia inmersiva, en la que el espectador se sienta parte de cada relato, provocando su incomodidad y llevándolo a un punto de tensión insostenible. Es por esto que lo siniestro y lo perturbador, la violencia y la crueldad, la miseria y la precariedad de la vida de los personajes, se ve reforzada por el tratamiento de la luz.

A nivel estético se buscó una iluminación más bien expresionista, creando imágenes de mucho contraste, con sombras marcadas que acentúan la gestualidad corporal, y una gran proporción de oscuros que le dan mayor pregnancia a las zonas de luz. La iluminación perseguía un fin dramático queriendo representar, a través de este tratamiento de los contrastes, la oscuridad interna de los personajes a partir del juego de luces y sombras, creando momentos de mayor oscuridad para marcar lo extremo de las situaciones. Así mismo a través del color se quiso representar lo turbio y lo enfermizo de las situaciones, con colores que descolocan como el verde y el amarillo verdoso, acompañando los momentos de incomodidad (e incluso repulsión) que se van viviendo durante toda la obra.

También se trabajó a partir del contraste entre los colores y las distintas temperaturas para generar focos de atención y guiar la mirada del espec-

tador. Se utilizaron distintos tipos de luminarias, desde luminarias clásicas como fresneles, pc, par, hasta artefactos no convencionales como un tubo led tipo fluorescente y una luz de mecánico o de taller con lámpara cálida. Así, además de la luz coloreada, se generaban distintos matices, desde el blanco frío del tubo led, pasando por luminarias incandescentes con filtros correctores de temperatura, hasta las luminarias incandescentes en su temperatura natural, hasta la lámpara de filamento de la luz de mecánico. El juego con estas distintas variantes de temperatura de los diferentes tipos de luminarias, junto al contraste que generaba el uso de baja potencia lumínica en las luminarias tradicionales en general, contra la luz no dimerizada de las luminarias no convencionales, acentuaba los cambios entre un momento y otro, con la intención de afianzar los momentos del relato que rompen y marcan fuertes cambios climáticos.

Análisis por escena

Escena 1 *Fishingland: Caza y Pesca:* los personajes son *vendedor* y *esposa*. El espacio donde transcurre esta historia es un local de artículos de pesca, y en términos escenográficos se genera por un mostrador bajo, un balde de carnada, una silla y algunos objetos decorativos sobre el mostrador. En esta escena *esposa* va al local con la intención de comprar un arma con el supuesto pretexto de irse de cacería y *vendedor* le narra una historia muy perturbadora. La iluminación elegida para construir este espacio fue dada por el uso de dos luminarias con filtro amarillo, de un tono avejentado que buscaba darle un carácter de antiguo y sucio al espacio donde transcurría.

Escena 2 *Teléfono público:* los personajes son *mujer* y *hombre*. En esta escena *hombre* llama por teléfono a su esposa y madre de su hijo, para decirle que la abandona. Así la historia transcurre en dos espacios en simultáneo: por un lado un teléfono público, deteriorado, que nos remite a alguna estación de servicio en la ruta junto a las montañas. Para este espacio se trabajó con una luminaria con filtro amarillo anaranjado que simula la luz de un farol de ruta, y que a su vez por su ubicación y angulación provocaba sombras muy marcadas sobre el espacio y el personaje acentuando el clima nocturno de la escena.

Por el otro, el personaje *mujer* se encuentra en un living, en una casa de clase media, alta, representado por una mesa con un teléfono y una silla. Desde la luz se trabajó con un filtro corrector de temperatura frío para dar la idea de la luz que entra por la ventana de noche.

Escena 3 *Teléfono particular:* los personajes son *hombre* y *Cielo*. El mismo *hombre* de la escena anterior, en el mismo espacio ficcional, llama ahora a *Cielo*, su

ex amante. La diferencia entre la mujer anterior y ésta es significativa. En esta escena nos enteramos que *Cielo* fue abandonada por él y tiene un hijo que nunca le confesó. De esta manera, ambas mujeres comparten el rasgo común de ser amantes del mismo hombre y madres (ahora ambas solteras) de sus hijos. Sin embargo se diferencian en su relación con él: la de la *esposa* un vínculo legítimo de marido y mujer que comparten un hijo producto del matrimonio, la de *Cielo*, por otra parte una relación adúltera con un hombre casado que resulta en un hijo no conocido por su padre. A su vez, *Cielo* es una mujer de bajos recursos económicos que trabaja como mesera, y esa diferencia tanto del tipo de vínculo, como de status y de clase social, se ve remarcada por el uso de los mismos elementos (en este caso una mesa redonda con un teléfono rojo y algunos objetos como revistas y adornos) pero de distintas características. Tanto los objetos como el vestuario de *Cielo* denotan su situación. Por todo esto la iluminación elegida fue una luminaria con filtro cyan que le daba un tono celeste verdoso a su espacio, separándola del blanco limpio que cubría a la esposa en la escena anterior. Buscando así remarcar las similitudes y diferencias entre ambas mujeres.

Escena 4 *Bar*: los personajes son *Cielo* y *cliente*. El espacio donde transcurre esta historia es un bar de poca monta, y los elementos que lo configuran son una mesa redonda, un par de sillas de madera de esas típicas de bar porteño, una bandeja, vasos, botella. Aquí es donde se decidió implementar una luz de tubo led tipo fluorescente, que viene a sumar a la idea escenográfica del bar y a su vez, cumple la finalidad de igualar a estos dos personajes que comparten un mismo espacio, con sus historias diferentes pero a la vez similares, acentuando la conexión que viven a partir de este encuentro.

Escena 5 *Habitación vacía*: los personajes son *ama de casa* (esposa de cliente), y *policía*. El espacio está compuesto por un colchón sucio, tirado en el piso, y un mueble viejo. La vemos a ella sentada en el colchón, con la espalda apoyada contra el mueble, cubierta por una sábana vieja. En esta escena ella se despierta luego de ser obligada a abortar por él. El carácter del espacio denota lo clandestino y marginal de la situación. Este contraste se acentúa al saber que él es policía y que todo esto sucede fuera de la ley. La iluminación elegida para acompañar este relato fue la de una luz de mecánico, tipo taller, de un tono muy cálido y baja potencia, que se encuentra en el piso delante del colchón. Esto implica un cambio importante respecto a la puesta en general, ya que en el resto de las escenas, toda la luz viene de arriba, y en éste momento, se busca con esta luz que está incorporada como objeto en el espacio, apoyada en el piso, acentuar lo grotesco de la situación, la insalubridad, la precariedad, el terror a partir del fuerte contraste y lo dramático de esta imagen, que se construye en sombras y genera un efecto de claroscuro casi expresionista.

Escena 6 *Lugar oscuro:* los personajes son *policía* y *prostituta*. Esta escena es el relato del *policía* y marca otro cambio importante en la obra: se rompe la 4ta pared. El relato se desarrolla en un no espacio, tomando el centro del escenario, el cual como dijimos anteriormente se encuentra despojado de objetos. Es así, que en este espacio ficcional, que se constituye como una abstracción, aislado de todo, él nos relata un sueño que tuvo, donde el personaje de *prostituta* se hace partícipe. La iluminación apenas deja entrever el entorno, la luz se despega de la escenografía, creando un espacio flotante, abstracto, indeterminado, donde no importa el dónde transcurre sino que busca generar una sensación de extrañamiento. Para esto se eligió utilizar una luminaria con filtro verde, que remite a lo enfermizo, acentuando la incomodidad que provoca el relato. Esta escena es el único momento en que el color de la luz se destaca, sirviendo a modo de acento para remarcar la idea de lo onírico y el carácter siniestro de la situación.

Escena 7 *Callejón:* los personajes son *otra prost* (prostituta) y *Henry*. En esta escena ella es una adolescente sin salida ni futuro que ejerce la prostitución. *Henry* es el proxeneta que la quiere llevar cada vez más profundo en esta vida de marginalidad. El espacio donde transcurre es un callejón oscuro y deteriorado, conformándose el espacio por una especie de mesa o cajón. A su vez este espacio ficcional se ubica al lado del teléfono público de las escenas anteriores destacando la idea de callejón. La iluminación elegida es la misma luz amarilla de las escenas del teléfono junto con una luz puntual, sin alteración de color ni temperatura para acentuar lo crudo de la situación y favorecer al contexto espacial.

Escena 8 *Final:* los personajes son *esposa* (la misma de la primer escena) y *policía* (el mismo de la escena del aborto). En esta escena, el *policía* interroga a la mujer respecto a un supuesto accidente con un arma que provocó la muerte de su marido. El espacio donde sucede es el centro del escenario, está compuesto por una silla, y construye la idea de una comisaría. Para remarcar ésto se trabajó con una luz cenital, de blanco neutro, sin filtro, para generar la idea de la luz típica de interrogatorio. En esta escena se entrelazan todas las historias y hacia el final, la luz se funde con la luz verde de la escena del sueño, a su vez se abre el espacio a los personajes de la historia anterior y se genera un espacio indefinido, indeterminado donde los personajes se conectan y el espectador debe completar la historia, imaginar el final y darle su propio cierre.

Respecto a la resolución técnica

La complejidad de los desplazamientos de los actores/actrices junto con los cambios de espacio ficcional, sumado a la escasez de recursos, hicieron que



Se fueron sumando luces a esa penumbra buscando construir imágenes dramáticas que refuercen la intensidad de los relatos que vivenciamos.



pensar la resolución técnica fuera todo un desafío. La sala contaba con un total de 10 luminarias que podían distribuirse en 6 canales de dimmer con una capacidad de 2k cada uno. Las luminarias disponibles eran: 4 PAR 56 de 300w, 2 PC de 650w, 2 fresnel de 1000w y 2 pin AR111 de 50w. Como ya se mencionó anteriormente, se sumaron una luz de mecánico y un tubo led tipo fluorescente, los cuales se utilizaron de manera directa (es decir sin pasar por la dimmera) y se ubicaban dentro del espacio escénico. Así la puesta en escena se desarrolló con un total de 12 luces. En términos generales se trabajaron distintas calidades de luz, como el blanco frío del tubo led, la luz incandescente filtrada con correctores de temperatura fría, también filtros en tonos verde, amarillo y cyan, y la luz natural de algunas luminarias incandescentes (los fresneles y la luz de mecánico).

Con estas 12 luminarias se construían los 8 espacios ficticiales donde sucedía cada una de las historias narradas en la obra. Así cada luminaria tenía su uso específico para una situación dada. Esto implicó una rigurosa labor de organización espacial para lograr con pocos recursos (1 ó 2 luminarias por historia) construir espacios diferentes. A su vez cabe aclarar que cada historia implicaba la participación de dos personajes, que no necesariamente se encontraban en cercanía física, ni mucho menos en el mismo espacio ficcional, planteando esto la dificultad de abarcar con la luz, la totalidad de espacios ficticiales sin perder el principal objetivo estético de generar para cada personaje la atmósfera de su entorno.

Otro punto interesante a destacar es que las dos luminarias no convencionales que se eligieron agregar a la puesta, están presentes como elementos dentro de la escena (a diferencia de los artefactos convencionales que se ubican en la parrilla) y ayudan en términos narrativos y a su vez escenográficamente, a ubicar los personajes en tiempo y espacio por el tipo de luminaria elegida. En el caso del tubo led para la escena del bar y en el de la escena del aborto con la luz de mecánico.

Una de las decisiones tomadas, en parte por la disposición de recursos limitados, pero también desde una concepción estética de la luz, fue la de trabajar a partir del espacio oscuro, usando esa oscuridad como base, como materia prima para caracterizar ese espacio invadido por la miseria de estos relatos. Se fueron sumando luces a esa penumbra buscando construir imágenes dramáticas que refuercen la intensidad de los relatos que vivenciamos.

Algunas conclusiones

En *Mujer armada, hombre dormido* la luz cumplió con la tarea de aunar las distintas partes del dispositivo escénico (espacio, sonido, vestuario), brindando contexto, creando un ambiente, volviéndose parte fundamental del relato, persiguiendo así un rol narrativo.

El diseño de iluminación, pensado en base a los recursos y las necesidades de la puesta, se trabajó por adición desde una base en penumbra, logrando una estética fuertemente marcada por el contraste. Así se logra una iluminación expresionista, llena de claroscuros, y dramatismo donde se busca transformar la percepción del espectador sobre la mutación de los espacios. Así como los personajes se encuentran emocionalmente aislados, la luz refuerza esa idea, aislándolos también espacialmente, y aún en sus momentos de mayor conexión, los separa, a través del uso de contrastes marcados tanto por el color como por la potencia, la intensidad, la dirección.

De esta manera la luz se constituye como un actor en escena, afianzando la acción dramática, de la mano con el impecable trabajo de dirección de Guillermo Echenique, donde podemos ver cómo las relaciones humanas son llevadas a sus límites, trastocando las historias de sus protagonistas y llevándolos por distintos derroteros a finales desconocidos.

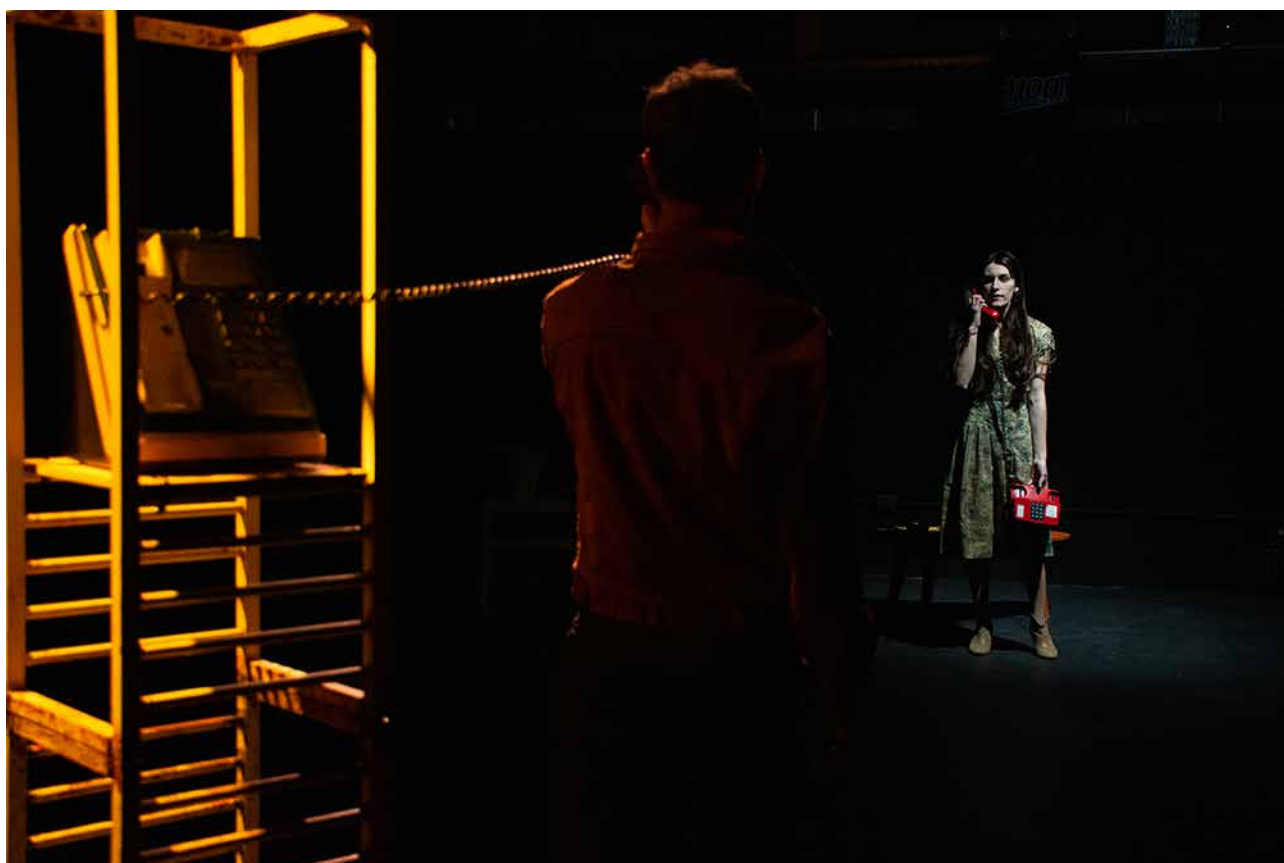


Fig. 1. *Mujer amada, hombre dormido*. Autora de imagen: Ana Forlano. Septiembre de 2023.

Cuerpo, escena y performatividad. Aproximaciones en torno al arte de performance y el teatro performático

> **Natalia A. Carod**

nataliacarod26@gmail.com

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

Durante el primer cuatrimestre del ciclo lectivo universitario del año 2025 dicté un teórico para introducir a lxs estudiantes de la cátedra Taller Básico de Escenografía I-II en el estudio de dos prácticas artísticas contemporáneas: el arte de performance y el teatro performático, las cuales están estrechamente vinculadas con su quehacer artístico en tanto que, como diseñadorxs de dispositivos espaciales, se deben vincular con diferentes agentes culturales que lleven a cabo este tipo de propuestas en la escena local. En ambos casos el análisis se centró en el cuerpo, considerando cómo por medio y desde este se fugan infinidad de significaciones imaginarias y sentidos en torno a la memoria, el género, la sexualidad, los afectos, etcétera. El cuerpo en la calle, el cuerpo en las salas de teatro, en espacios convencionales y no convencionales de exposición artística, desnudo, vestido, solo o acompañado de objetos, todas estas variantes no fueron ajenas en cada reflexión sobre el uso y la construcción del mismo.

Si bien los ejemplos ahondaron en propuestas disímiles, en donde una artista permanece sentada varias horas en una silla dentro de un museo con los ojos cerrados esperando la participación del público, u otra se encuentra acostada y tapada hasta la cadera permitiendo ver únicamente su torso y rostro, pidiéndole a lxs asistentes de la sala que la dibujen, mientras que, en otro caso, se involucra a toda la población de una localidad en Guatemala para producir una acción performática colectiva con una tela de más de 100 metros de largo, o incluso se unen más de diez performers con ramos de flores en sus manos, con el único fin de deshojar uno por uno los pétalos y llorar frente a espectadorxs transeúntes en plena tarde soleada de domingo, en este trabajo sólo se tomarán dos de estos casos de estudio a fin de analizar con detenimiento cada propuesta seleccionada.

A partir de lo mencionado, el trabajo a continuación tiene por objetivo trazar un breve recorrido que de cuenta los cruces entre el arte de performance, pensado desde las artes visuales, y el teatro performático, identificando los puntos en común y las diferencias -aunque sutiles- entre ambos; a fin de ser utilizado como recurso didáctico en las futuras clases de la materia. Para ello, en una

primera instancia se reflexionará sobre la performance, desde el llamado giro performativo, y las formas de ser abordada en el territorio latinoamericano. En segunda instancia, se indagará en el teatro performático, teniendo en cuenta también el giro mencionado, e incluyendo los punteos desarrollados por hacedores e investigadores de este campo en específico en Argentina.

Performance

Proponer un punto de inicio para el arte de performance es algo complejo, sobre todo porque para ello primero deberíamos definir qué es lo que se va a tomar como performance para determinar desde dónde buscar los primeros indicios. Por ejemplo, si se considera a la misma como una serie de acciones realizadas por un conjunto de sujetos que escapan de los comportamientos usuales y convencionales del sistema mundo moderno, tendríamos que considerar en primer lugar a la práctica del ritual, y entonces su “inicio” sería mucho más lejano en el tiempo de lo pensado en este artículo: los años sesenta y setenta del siglo pasado. Además, habría que tener en cuenta todas las propuestas que han habilitado, por así decir, su posibilidad de producción dentro del circuito artístico oficial; como es el caso de los happenings -desarrollados una década antes- que tuvieron lugar en diferentes salas y galerías en donde el cuerpo que se pretendía involucrar era el del público presente. Aún así, más allá de lo planteado, en el trabajo a continuación se profundizará en el arte de performance desde el momento en que es reconocido e identificado como tal, no solo en los epicentros artísticos de Europa, sino sobre todo en el territorio Latinoamericano.

En *Estética de lo performativo* (2011) Erika Fischer Lichte, centrándose en el estudio de prácticas artísticas desarrolladas en Europa, plantea que en la década del sesenta se produce un giro performativo, es decir un punto de inflexión que pone en el centro la noción de *acontecimiento* en las producciones artísticas; tanto las artes visuales, como la música, la literatura y el teatro, se empiezan a considerar como *realizaciones escénicas*, es decir «Aquello que se está haciendo en un escenario, frente a un público mediante un momento preciso (...)» (Fischer Lichte, 2011, p.). Lo que importa en este sentido es el hecho de estar haciendo algo, de forma continua y constante, evitando así la cristalización de sentidos y de la propuesta. Es un efecto de la necesidad de determinadxs artistas de ir más allá del objeto artístico, poniendo al cuerpo como materia principal: resaltando su presencia y las acciones que lleve a cabo, sobre todo aquellas que fueren sus límites; proponiendo otras maneras de producir y acercarse a la obra, constituyendo una nueva realidad tanto para lx artista como para lxs espectadorxs presentes (Fischer Lichte, 2011).

Por su parte Diana Taylor en *Performance* (2011) hace foco en las discusiones que este término acarrea en Latinoamérica al tratarse de una palabra



Es un efecto de la necesidad de determinadxs artistas de ir más allá del objeto artístico, poniendo al cuerpo como materia principal...





...este tipo de propuestas artísticas deja en evidencia que el cuerpo no es un espacio neutro y transparente...



que no tiene traducción directa al español; algunos artistas han nombrado a su práctica realizada desde el cuerpo como *arte de acción* o *arte vivo*. Taylor menciona que el concepto de *acción* no da cuenta de la complejidad conceptual y estética que contienen este tipo de propuestas artísticas, en cambio *perform* «evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión» (Taylor, 2011, p.41); además este surge de varios lenguajes artísticos combinando diferentes elementos y volviendo difusos los límites entre una y otra. Independientemente de ello, el arte de performance desde nuestro territorio está ligado a su capacidad de agencia y transformación en términos políticos. El cono sur en los años sesenta y posteriores está marcado por dictaduras militares, situaciones de violencia extrema, y el control tanto de los medios de comunicación como de las instituciones educativas, los espacios expositivos y artísticos, en ese punto trabajar con el cuerpo habilita la denuncia directa de estas situaciones que el mismo atraviesa: como la violencia, la persecución, la invisibilización, el racismo y odio, y la continua colonización, visibilizando y poniéndolas en crisis por medio de una dislocación del sentido. Además, este tipo de propuestas artísticas deja en evidencia que el cuerpo no es un espacio neutro y transparente, sino que es el producto de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, clase, raza, etc. En tal caso, Judith Butler ha propuesto el concepto de *performatividad de género* para dar cuenta cómo el género se produce y materializa en los cuerpos, tratándose de una repetición estilizada de actos -una interpretación convencional de la forma- determinada por el lenguaje y por otros dispositivos que le dan forma y la condicionan -como las imágenes- y por tanto se trata de una construcción política, no natural ni mucho menos biológica.

A modo de ejemplo, se toma para este apartado la performance *Sexo (en) público* (2019) de lx docente, artista y activista cuir val flores, realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. En esta ocasión, val pone su cuerpo para cuestionar las prácticas pedagógicas sexoafectivas que condicionan y moldean a las subjetividades, prensando los cuerpos y habilitando únicamente una manera de existir y sentir bajo el modelo heteropatriarcal, cissexista y capitalista neoliberal. La performance es un ritual colectivo donde la intimidad de val se comparte al público al punto de hacerlos parte de ella, desdibujando los límites de lo eróticamente conocido y aprendido en cada una de lxs asistentes. [Figura 1]

Llevada a cabo en un espacio institucional y estatal, *Sexo (en) público* da cuenta de los márgenes de poder que invisibilizan otros tipos de experiencias y de formas de habitar y construir la corporalidad: una errante, abyecta y desviada, pero sobre todo sentida. Esta performance además del cuerpo de lx performer, contó con una serie de proyecciones en las paredes y en el suelo de la sala de exposición, que contenía: un mail amoroso de una expareja; una foto de val en su infancia; una nota de la directora de la última escuela



Figura 1. val flores.
Sexo (en) público (2019)

donde trabajó, visibilizando la persecución ideológica que ejerció; y una nota del Consejo Provincial de Educación de Neuquén (CPE) en la que rechazan el pedido de no cómputo de inasistencias para asistir a un Congreso por no encajar dentro de los lineamientos pedagógicos. En un artículo escrito sobre su obra en la revista *Post(s)*, lx artista comenta que el texto de difusión de la performance terminaba con tres preguntas:

¿Cuáles son los tipos de sexo que se privatizan bajo el control heteronormativo? ¿Qué sexo puede ocupar el espacio público sin que implique estigma y persecución? ¿Puede una performance ser una práctica pedagógica que conmine a declinar los privilegios de la heterosexualidad como política de la intimidad? (flores, 2023, p.215).

Meter su boca en los dedos de quienes espectaban fue el gesto reiterado que lx performer eligió para socavar la falsa naturalidad y neutralidad del placer, del deseo y del sexo. Bajo la intención de re-enseñar y re-educar la mirada, los afectos que se convocan en las clases, y *lo posible* de un cuerpo en el aula, o en la sala de un museo, más que propiciar representaciones identitarias de cuerpos otrs, como si eso fuera a saldar las heridas y las marcas que deja este *císter*, val propuso un acontecimiento en el cual se pudiera re-imaginar a través del sentir háptico lo que entendemos por intimidad.

Teatro Performático

Retomando a Fischer Lichte, el giro performativo de los años sesenta mencionado en el apartado anterior va a impulsar en el teatro un cambio en los modos de poner el cuerpo en escena, quitándolo del lugar apacible en el que se encontraba hasta el momento y volviéndolo evidente. Es decir, ya no se utilizará este para representar un personaje fiel, sino que saldrá a la luz el cuerpo de quien actúa, haciendo evidente su interpretación y por tanto sus maneras de corporizar dicho personaje (Fischer Lichte, 2011). El texto pasa a segundo plano, y se vuelve un recurso más para construir la escena, un punto de partida al que ya no se le debe rendir cuentas; de esta manera se quita peso al discurso verbal y se abandona el principio de mimesis propio del teatro dramático. Es por ello que la dramaturgia también se ve afectada, sucediendo más allá del texto, construyéndose en la escena, en el cuerpo de quien interpreta, en el dispositivo espacial, e incluso en quienes espectan. Se trata de un cambio que no surge de la nada, sino más bien a partir de poner el foco en otros componentes de la escena y sacar a relucir sus infinitas posibilidades.

Algunas críticas al teatro performático que no están de más considerar son las mencionadas por Diego de Miguel en el número dos de la revista *el Ojo y la Navaja* (2018), allí de Miguel señala algunas observaciones de Hans-Thies Lehmann entorno al teatro posdramático, como el hecho de no percibir a la obra como una unidad que fluye hacia un clímax final, sino que más bien se compone de fragmentos que dan como resultado situaciones azarosas y aleatorias; donde quien especta produce sentido en torno a lo que ve, y ya no solo consiste en interpretar lo que se le presenta; cuestiona los límites de cada campo artístico; e incluye nuevas tecnologías en su hacer; es preciso señalar algunas cuestiones que, de ser obviadas o pasadas por alto corren el riesgo de perder su potencialidad poético-política por la cual este se da. Una de ellas es el uso de un lenguaje críptico, de Miguel plantea que se debe tener en cuenta al espectador analizando las condiciones históricas, los hábitos y aptitudes del mismo, invitando al diálogo, y no a un desentendimiento y lejanía con lo que se le propone; tener cuidado de no recaer en un esnobismo, y pensar en este únicamente como algo *nuevo, experimental, contemporáneo y europeo*; desde la llamada globalización de la cultura, las culturas regionales se encuentran amenazadas y corren el riesgo de ser desplazadas en pos de una cultura única y universal, por tanto no perder de vista aquellos vestigios o indicios que las hacen pertenecer a un territorio singular (De Miguel, 2018).

Julia Sagaseta en *Acercamientos dramáticos performáticos* (2013) plantea que el teatro posdramático o performático propone narrativas múltiples, combinando por un lado la propuesta actoral de quienes interpretan con la de quien ilumina o se encarga de la escenografía. Esto podemos visualizarlo a modo de ejemplo en la obra *Inhumanas. Soplan Mujeres* (2022), donde



El texto pasa a segundo plano, y se vuelve un recurso más para construir la escena...




Figura 2. Gustavo Radice.
Inhumanas. Soplan Mujeres
(2022)



las actrices en escena construyen una narrativa fragmentada a partir de la biografía de escritoras y poetisas contemporáneas: Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni y Olga Orozco, y del trabajo y legado de la bailarina y coreógrafa Pina Bausch; mientras que detrás sobre tres pantallas que cuelgan desde la parrilla hacia el suelo se proyectan imágenes de ellas vinculándose corporalmente, practicando gestos de cuidado mutuo en un baño que pareciera ser de una casa, o se visualiza el video de flores coloridas que parecieran realizar una danza reiterada que muestra su apertura y cierre constante. De esta forma, la propuesta escénica de su director Gustavo Radice, y de sus intérpretes Carolina Donnantuoni, Ayelen Dias Correia y Constanza Mosetti va a estar acompañada de los registros audiovisuales de Franco Palazzo y del diseño del dispositivo escénico propuesto por Hernán Arrese Igor [Figura 2]

¹ El investigador teatral Jorge Dubatti propone pensar al teatro como un acontecimiento en donde se producen tres sub-acontecimientos: 1. convivio, 2. poiesis, 3. expectación. El primero es el encuentro de cuerpos presentes en un mismo espacio y tiempo, el segundo es la producción poética realizada desde el cuerpo y vinculada con otros elementos de la escena, como los objetos, las luces y la escenografía, mientras que el tercero hace referencia a la consciencia de estar espectando dicha poiesis (Dubatti, 2011).

En lo que respecta al trabajo escénico y a la construcción corporal, este ejemplo deja en evidencia que no se trata de representar un personaje sino más bien de mostrarnos un cuerpo liminal que oscila entre las mismas intérpretes que están allí paradas, sentadas, saltando, vistiéndose y desvistiéndose en el escenario, con una posible figura poética ficcional que solo existe durante los cincuenta minutos que dura la obra. Carolina -una de las actrices- revisa su propia memoria erótica afectiva para componer, a partir de un tono melodramático, la poiesis del acontecimiento convivial¹; mientras que Constanza acude al vínculo con diferentes objetos, como un cigarrillo, para activar su memoria corporal y así contar bajo la luz cálida de los tachos lumínicos sus primeras experiencias amorosas.



Gustavo Radice en *Cartografías de la fragmentación. Teatro posdramático platense* (2016) analiza un corpus de obras realizadas a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, proponiendo este recorte temporal, en particular pos dictadura, como posible punto de inicio de este tipo de propuestas en La Plata. En su libro considera que las mismas interpelan al teatro moderno y su criterio de narrativa lineal basado en las unidades: tiempo, acción, espacio; proponiendo la fragmentación, la repetición y la infinitud de puntos de inicio como huella poética propia. De esta manera plantea que se pueden identificar tres operaciones poéticas compartidas por las mismas: 1. Llevar a los objetos y al lenguaje a sus límites representacionales; 2. Desviar el sentido de los elementos que componen la escena, produciendo nuevos significados; 3. Desplazar la funcionalidad del signo, produciendo así nuevas funciones y por tanto nuevos sentidos. Cabría preguntarse de qué manera siguen resonando estos *modus operandi* en la escena local, y qué cambios o similitudes se hallan en las propuestas escénicas de hoy en día; sobre todo considerando que este tipo de propuestas performáticas tienen lugar en múltiples escenarios, salas y espacios no convencionales de representación teatral; habilitando así un abanico en torno a lo performativo y por ende a las artes escénicas desde este punto geográfico.

Consideraciones finales

Si bien se pueden identificar algunos factores que hacen a la diferencia entre ambas prácticas, como lo es la duración de las mismas: mientras que la performance suele tener una duración menor a la del teatro performático, el cual oscila entre los 50 minutos de duración, eso no es una característica a priori para diferenciarlas. En 2017 el grupo FACC (Fuerza artística de choque comunicativo) realizó en simultáneo tres performance frente a los edificios emblemáticos de representación del poder estatal: la Casa Rosada, Tribunales, y el Congreso de la Nación, la cuales tuvieron una duración de aproximadamente 40 minutos; o la propuesta de Regina José Galindo *Ríos de Gente* (2022), en donde la artista se movilizó con más de cien personas en reclamo por la sequías producto de las industrias extractivas en la región, llevando a cabo una peregrinación de varios kilómetros de distancia. Lo mismo podría decirse de la locación, si bien las propuestas de teatro performático suelen enmarcarse en lugares pensados para este tipo de exposiciones: como salas de teatro con escenarios, algunas de ellas transcurren en las calles, en espacios *in situ* específicos que sirven al dispositivo escénico, como es el caso de *Las Vías* (2021) de Agustín Lostra. Incluso, tampoco podríamos delimitarlo por su dispositivo escénico, siendo a veces en la performance más sencillo o más despojado que en el teatro performático, valiéndose de solo un objeto o material simbólico de la propuesta, como ocurre con *El Siluetazo* (1983) que

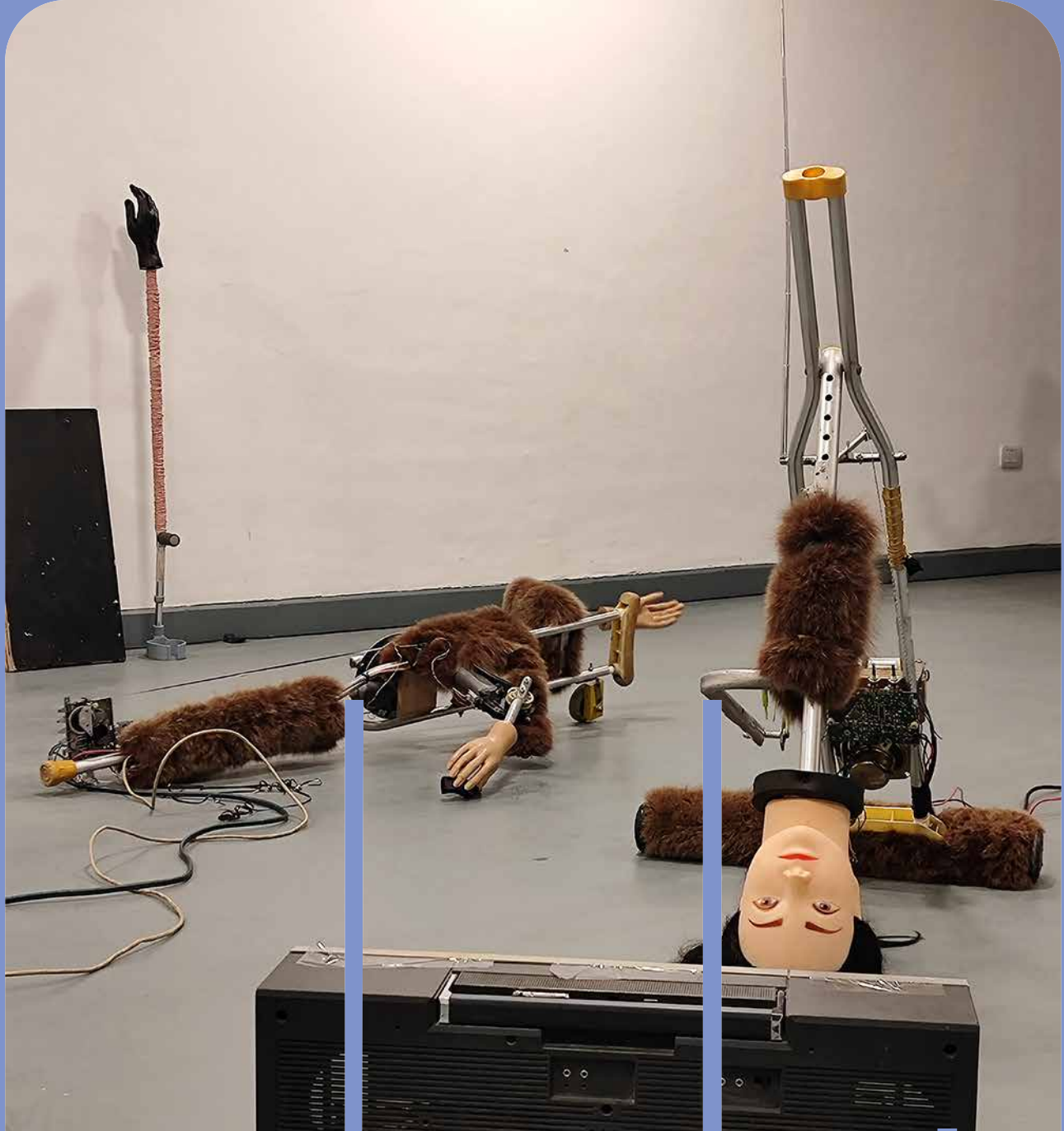
solo se vale de un pliego de papel y fibrones, pero como vimos en el caso de la performance de val flores, esta complejidad y combinación de elementos suele emplearse igual a disposición de los objetivos de quien produce.

A su vez, cabe destacar el lugar del cuerpo, sobre todo el uso de la memoria corporal propia de quien interpreta y la producción de sentido por medio de esta. Además, es imprescindible señalar la resignificación de ciertos elementos u objetos en el acontecimiento escénico, potenciando las preguntas y significaciones imaginarias que de este se desprenden y fugan. Por último cabe mencionar la condición de liminalidad que trasciende a ambos, tanto por la multiplicidad de espacios, como la calles y las manifestaciones sociales, como por la destrucción de la cuarta pared y la distancia con quienes espectan.

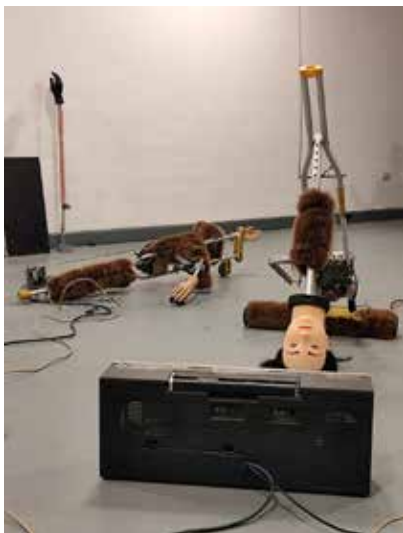
A raíz de lo presentado se espera que lxs estudiantes, y quienes lean y accedan a este documento, puedan profundizar en el estudio y análisis de este tipo de prácticas, tomando como referencia sus inicios como también sus cambios y modos de producción en el presente; sobre todo, pensando desde una micropoética local, tomar registro de sus cruces y diferencias, habilitando de esta forma, trazar una cartografía performática local y regional, introduciendo si así desean, sus prácticas artísticas en ella. ■

Referencias

- > Dubatti, J. (2011). Introducción a los Estudios Teatrales. Mano de Papel
- > De Miguel, D. (2018). Sobre Teatro Posdramático, de Hans-Thies Lehmann. Teatro dramático y posdramático. *El Ojo y la Navaja*, (2) 36 - 41
- > Fischer Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Abada Editores
- > flores, v. (2019) Sexo (en) público [performance]. La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti
- > flores, v. (2023). Entre tu dedo y mi boca: biografía sexual de un umbral pedagógico. *Post(s)*, (9) 206 - 217.
- > Radice, G. (2016). Cartografías de la fragmentación. Teatro posdramático platense. Malisia
- > Radice, G. (2022) Inhumanas. Soplan Mujeres [Obra teatral]. La Plata, Taller de Escenografía.
- > Sagaseta, J. (2013). Acercamientos dramatúrgicos performáticos. *Lume*, (4) 1 - 9.
- > Taylor, D. (2011). Performance. Asunto impreso ediciones



Artes Musicales



Fran Carranza.
Homo robots.
 Técnica mixta.
 2024.

Sobre la audición y la visión. Sus colonialidades estéticas y pedagógicas

> Gerardo Guzmán

gerardocucoguzman@gmail.com

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

Introducción

La historia de la audición revela un trayecto de adaptaciones y desarrollos, de inclusiones y exclusiones, de adopciones y rechazos, de libertades y adoc-trinamientos. El conocido lema “no podemos cerrar los oídos respecto a los párpados visuales”, alienta cierta dosis de verdad, pero también de falacia. Las manos pueden tapar los oídos y al menos atemperar la onda sonora que llega, pero asimismo y a nivel metafórico, también puede “hacerse oídos sor-dos” ante cierta señal que viene de antemano contaminada, pre evaluada o censurada, que no aceptamos, y aún también, placentera y liberadora.

Dentro del escenario social y en base a la anterior consideración se suma otra cuestión de importancia que da pie a los futuros tópicos de este texto: la audición como el resto de los sentidos (al menos a partir de cierta etapa en el desarrollo del sujeto) no es inocente, prístina y a priori. Como otras áreas de la estructura mental, afectiva y corporal humana resulta socializada, educada, adiestrada, y domesticada.

Estos procesos son tanto espontáneos o no deliberados, aunque sería mejor decir que en sus lineamientos y alcances consecuentes se advierte una intencionalidad de mayor o menor rango de formalidad e informalidad. Dichos mecanismos responden a diversas articulaciones provenientes de las familias y sus historias, de los medios y redes, y aún de los programas hege-mónicos de los Estados, explícitos o implícitos. De este modo se alinean pro-puestas diversas de organización y también canonización sobre esquemas o formas de percibir y luego, escuchar, así como de ciertos modos de asimilar, categorizar y valorar las mismas.

En este trabajo se intentan presentar algunas ideas respecto a la audición musical y sus múltiples influencias externas. La potencia de un contexto mul-tiforme y multidireccional que alecciona, corrige, permite o incluso decide qué y cómo escuchar.

El texto prestará atención a aspectos de la audición humana general en términos fisiológicos, y centralmente buscará posicionar a éstos en el terre-

no de la educación musical formal o informal: sistemas complejos al que estamos “sometidos” los humanos, al menos los habitantes de un occidente plural, urbano y globalizado, en conceptos de Althusser, un sujeto *sujetado* a constructos, normas y luego lanzado a emitir y corporeizar desempeños y respuestas desde una ideología y hegemonía.

Visualidad y sonidos-sentidos e historia

Antes de remitir el tema del presente trabajo específicamente a la *audición* y la *música*, resulta pertinente anclar brevemente en raíces de tipo conceptual y luego de pertenencia de campo de ambos dominios.

Una primera vinculación es la que enlaza soportes de diverso orden (fisiológicos, históricos y estéticos) con los actos de la audición en general y luego con los propios de la audición musical.

En este segmento se establecerán por razones de parentesco y también atribución social, una dupla de estudio y de análisis conformada por la visión y la audición.

Debe pensarse y acordarse en un nivel inicial y hasta obvio de análisis, que los actos de ver y escuchar remiten en su instancia basal a sendas y básicas operaciones de los *sentidos*, (articulaciones tanto anatómicas como fisiológicas asociadas a la sensación, la percepción, el reconocimiento y la comunicación con el mundo y con las cuales los seres humanos venimos provistos genéticamente).

Luego de esta primera aclaración inmediatamente acuden preguntas sobre una posible organización, y especialmente a los fines de este texto, una *axiología* histórica y actual de los sentidos, dado que Occidente y Europa en particular (a través justamente de sus desarrollos históricos), han ponderado ubicaciones y otorgamientos de valores más o menos específicos a los sentidos humanos.

A partir de numerosas variables, éstos se han ubicado en diferentes “lugares” de la experiencia general y luego dentro de una posible teoría social, de la cultura y del arte.

Se citan entre otras variables de análisis:

- > Las nociones de cuerpo, naturaleza, sujeto – individuo, razón, sentimiento, sensibilidad, sexualidad, cultura, presentes en diversos momentos de la historia de occidente.
- > El devenir de las relaciones sociales en su tensión y tracción con los dogmas y prerrogativas de la iglesia, centralmente católica.
- > Los procesos de paulatina laicización de la cultura respecto de aquella y las regulaciones de la organización estatal.

- > El desarrollo de la filosofía y los diferentes marcos teóricos o paradigmas vigentes y hegemónicos en diversos momentos de Occidente, con mayor o menor cercanía a las prerrogativas religiosas.
- > Las tensiones y transacciones entre el individuo y su instancia social y situada, dentro de distintas coordenadas de intercambio cultural y económico.
- > La emergencia en la Modernidad, de una estética autónoma respecto del uso y función de lo artístico.
- > Los desarrollos teóricos de la antropología y la psicología, en especial desde Sigmund Freud y más cercanamente los de la psicología de la música.

Desde estas variables los sentidos humanos han podido distinguirse aproximadamente de la siguiente forma:

- 1-sentidos con una emergencia eminentemente funcional y relacional para con el mundo, sus seres y cosas y para con la realidad general.
- 2- sentidos que, además de proveer datos del mundo proporcionan una herramienta y un universo de significados para con el campo de lo intelectual, lo sensorial y lo estético.


Rápidamente puede decirse que lo visual y lo sonoro conforman un constructo que, al menos para Occidente, revela una pertenencia y participación no sólo específica, sino preponderante respecto a la identificación y categorización de las señales del mundo. Por esta clasificación la vista y el oído se separan sustancial y fuertemente del resto de las operaciones sensoriales, en tanto instrumentos de implicancia lógica intelectual, como de placer y juicio estético.

Visión y Audición –Espacio y Tiempo

Desde otro ámbito de análisis se incorporan posibles vinculaciones de la visión y la audición con el espacio y el tiempo.

Sobre este punto se refiere a la visión como el conjunto de operatorias que interviene decodificando procesos en el espacio; la audición, como la serie de operatorias que decodifica procesos en el tiempo.

Estas definiciones muestran inmediatamente aristas y comportamientos parciales e incompletos. Efectivamente, los fenómenos espaciales suponen e incluyen también al tiempo: el tiempo de recorrido y observación de la mirada y luego un tiempo, por mínimo que sea, en el que la sensación óptica se transforma en percepción. Esta percepción a su vez se enclava en la historicidad del sujeto, en su memoria de trabajo o anterior, generando una información nueva, residual, recurrente o repetida y, por último, redundante en una atribución significativa de diversa índole (para el arte, un sentido de emergencia estética).



Del mismo modo los fenómenos de la audición están concebidos en un determinado espacio que integra una totalidad de estímulos, datos y experiencias: resonancia, respuesta de la onda, distorsión, intensidad, velocidad, textura, entre otros elementos confluyentes.

¿En qué dimensión operan los demás sentidos? ¿Actúan el tiempo y el espacio en sus comportamientos? Y si lo hacen, ¿de qué manera y con qué consecuencias en tanto la información recibida y organizada? Preguntas que exigen respuestas, por el momento soslayadas para atender a los procesos que interesan en este trabajo.

En las instancias del tiempo y el espacio, y sus asignaciones sensoriales recién asociadas respectivamente a la vista y el oído, puede decirse también que la visión especialmente “mide” y la audición “dura”; es evidente que en ambos casos se habla de “recorridos”, de “tránsitos” de “magnitudes” y “longitudes”. Sin embargo, existe un factor crucial que designa y distingue qué o quién/quiénes son los entes que se “mueven” en este circuito.

Posiblemente la visión recorra un *espacio* de un modo diferente a como la audición recorre el *tiempo*. Las operaciones de la visión y la audición se asocian a una actividad manifiesta y cósmica y una actividad interna y subjetiva. Se diría que en ambos ámbitos ningún contacto con la realidad es absolutamente pasivo, más allá de las nociones de contemplación y expectación que supondrían pasividades frente a las experiencias estéticas.

Al mismo tiempo la mirada, en particular la mirada convencional pareciera *construir e inmediatamente designar* el fenómeno visual, la audición, en el mismo o equivalente circuito, *transcurrir*, quizás porque en este último caso el fenómeno audible, la onda sonora se desplaza y la audición la acompaña encabalgada en el tiempo de su duración. Intervienen elementos de estricta referencialidad para con el mundo. Las realidades del fenómeno sonoro, y en el caso particular de la música implican la dificultad de inferir el referente. En todo caso se hablaría de una connotación y no de una denotación. Esta cuestión da pie a una supuesta apertura y ambigüedad de la “explicación” de los fenómenos sonoros.


En este sentido, las músicas con letra permiten un encabalgamiento en el que la referencialidad de lo no textual (la música instrumental que conforma una supuesta pieza), se subsume en una imbricación con el texto de modo casi inseparable.

En la visión, el objeto mirado, quieto o móvil es captado primeramente en sus datos justamente objetuales y espacios, referenciados al mundo de la realidad y recién luego se insertan en la dimensión de lo temporal.

Las complejidades que han generado las experiencias abstractas remiten en un primer momento a esta cuestión.

Estamos aquí pensando también, en los problemas vinculados al concepto de mimesis, y sus consecuencias en las artes.

Para encontrar justificaciones y validaciones a estos argumentos es imprescindible contar además con datos acerca de las velocidades y especifi-



caciones cuantitativas y cualitativas de decodificación de la vista y el oído. En tanto análisis inductivo la propuesta es compleja, dado que debería conocerse un corpus significativo de las respuestas ante cada uno de los posibles estímulos y fuentes visuales y auditivas a las que pudiere estar sometido el sujeto, salvo con algunas posibles clasificaciones efectuadas a priori, tales como el tamaño, la intensidad, la masa sonora, las alturas, el color, la forma, etcétera.

Un argumento que podría brindar validación a estas suposiciones es el que corresponde intrínsecamente a las velocidades de la luz y el sonido.

Luego, la conocida afirmación por la cual los humanos “somos seres visuales” antes que nada. Los desarrollos de las diferentes especies prehistóricas, el predominio y conquista de la naturaleza y del mundo por parte de los humanos, se ha afirmado, responde al paulatino aporte e imperio de la visión, respecto al olfato y el oído. La diferencia con los animales sería tan significativa como quizás intencional, como dato irrefutable de la fuerza histórica de la cultura humana. La sumisión de los restantes sentidos a la vista podría devenir tanto de una adaptación genética a las condiciones del entorno como al universo cultural y las decisiones historiográficas y antropológicas, ambas insertas en los paradigmas de la evolución, el progreso y la teoría de la selección natural.

Ante estos reparos vuelve a preguntarse por el arbitrio de la vista respecto a todos los sentidos, pero especialmente al del oído. ¿Se trata efectivamente de una “condición humana genérica”, remitida desde un inexorable modo de estar y dominar el entorno, o bien la visión ha sido jerarquizada como prioritaria por medio de constantes capas y argumentos de valoración histórica y cultural, especialmente occidental?

El antropólogo Philippe Descola (2016) deconstruye el estándar superador de la percepción visual concedida a los humanos, al considerar que varios grupos sociales diversos, estudiados en diferentes partes del mundo y correspondientes a estratos originarios, establecen prioridades diferentes en los modos de registrar y categorizar a los sentidos como marcas, como registros del mundo y como modos válidos de evidencia y conocimiento. En estos modelos, la vista no aparece como la instancia predominante.

En tanto enumeración discreta de los entes del mundo posibles de ser nombrados y categorizados, quizás la visión se lleve el éxito en esta arrogante competencia, respecto a los demás sentidos. ¿Cuántas cosas podemos predicar desde la visión y cuántas otras cosas podemos nominar acerca de la vista, el olfato y el gusto? ¿Condición natural humana o repertorio condicionado por la Historia y la cultura?

Finalmente, las operatorias de la visión y la audición relacionadas con el espacio y el tiempo deben enmarcarse en el ámbito de los fenómenos estéticos, y específicamente artísticos. En ellos, ciertamente las nociones de *tiempo* y *espacio psicológico* constituyen modos particulares perceptuales de procesa-

miento de la información recibida y procesada, dentro de los cuales, las medidas y duraciones *objetivas* sufren regulaciones e interpretaciones altamente *subjetivas*, en tanto la confluencia de procesos de índole cognitiva, afectiva, emocional, axiológica y corporeizada.

Los argumentos aquí consignados nutren las próximas apreciaciones como instancias basales sobre los que se edificaron los saberes de Occidente, los de la ciencia, pero especialmente los de la estética y el arte.

Recorridos por la Modernidad Europea

Algunos datos de esta cuestión relativas a la visión y la audición, espacio y tiempo pueden encontrarse, a modo de una de las perspectivas de este estudio, en los desarrollos efectuados dentro de un marco histórico, por el momento acotado, que es el de la modernidad europea y sus derivaciones y también colonizaciones epistémicas en las tierras de América.

La Modernidad, advertida como aquel segmento de Occidente que concibió al mundo como un espacio – tiempo a conocer y racionalizar emprendió proyectos por momentos desmesurados y hasta utópicos con el fin de cumplir con dicho objetivo.

En este campo, los empiristas ingleses durante el siglo XVIII (y luego Emmanuel Kant) realizan quizás una de las primeras descripciones de carácter integral, científica y “moderna” de los sentidos.

Los estudios anteriores, incluso los de René Descartes en *Las pasiones del alma* (Descartes, 1649) o los referidos por distintos teóricos barrocos atentos a definir una teoría de los afectos, conceden algo de su perspectiva a las nociones de misticismo y analogía, resabios del universo renacentista.

Efectivamente, los filósofos del Empirismo consignan los estadios del desarrollo humano primeramente ubicados en el plano de la mera sensación (que equipararía al ser humano con los animales superiores) respecto al próximo escalón, esto es, el umbral de la *percepción*.

En este paso, la *sensación* de frío/calor, adquiere un nuevo *contenido intelectual* y clasificatorio que permite distinguir, categorizar, asociar y evaluar aquel primer y espontáneo estímulo sensorial con el resto del mundo y la experiencia vital.

De esta manera se avanza luego en otorgar méritos a la vista y al oído como aquellos sentidos que aportan un posible conocimiento y precisión mayor que el resto (tacto, olfato, gusto), subyugados en el deber de aportar mera información del exterior.

Claro que en estos desarrollos faltan los aportes posteriores brindados por el psicoanálisis o la antropología: ciertamente los problemas planteados por el Empirismo se basan en una concepción hegemónica del hombre acuñada sobre dos aspectos medulares: en tanto especie genérica universal y “luego” como ser social europeo, blanco, alfabetizado, masculino y centralmente burgués.

Como es sabido los nuevos contenidos provenientes del estudio del inconsciente o bien de las situacionalidades étnicas y en todo caso sociales, distribuyen los conceptos “universales” antes citados a la propia e intransferible esfera del sujeto particular, y dentro de este campo sobre dos perspectivas:

- > El sujeto en la zona de impacto de su historicidad ancestral y familiar, su relato – mapa biológico y psicológico personal (plano de la ontogénesis).
- > El sujeto en el cruce e interrelación con la totalidad de su raza de referencia, el medio social, cultural, también provisto de una experiencia compartida, o en todo caso de un relato histórico (llámese mito o logós) admitido y valorado por la totalidad o parte de dicho universo de referencia (plano de la filogénesis).

Se distinguen aquí, además, procesos o en todo caso lecturas de orden diacrónico y sincrónico que pueden efectuarse en ambas perspectivas, diríase en ambos relatos: el personal y el social, y luego ambos sometidos a la perspectiva meramente biologicista como sujeto/especie que espontáneamente evoluciona o como sujeto/especie que cambia, además, en contacto con las contingencias históricas personales y sociales involucradas. En estos devenires primeramente entre un adentro y un afuera, igualmente epocales y situados, el campo de los sentidos y sus asociaciones con el propio sujeto y con el mundo, cobran nuevas y diversas asociaciones, atribuciones y valoraciones.

Podría preguntarse por qué no se perfilaron junto al libro de la Gran Historia/Estética de las artes visuales y de la música de la Modernidad, las Historias Estéticas del gusto, del oído o del tacto.

Quedan, en rigor de verdad, numerosas vinculaciones entre estos sentidos y la vida estética y social: los conceptos de banquete compartido, las fragancias de los perfumes, el gusto de los manjares, las clasificaciones de lo agrio, lo salado, lo dulce, lo amargo, lo picante, los aromas de las especies, pieles y las comidas, el roce de las telas, lo húmedo y lo seco, lo sedoso y lo rugoso, los cabellos del ser amado y el contacto con lo helado de las piedras preciosas y los metales..., un sinnúmero de experiencias y relatos alentadores en los que aquellos sentidos fisiológicos se funden con las experiencias emotivas, contemplativas y estetizantes, para otorgarles una dimensión de mayor refinamiento, detalle, y preciosismo y por qué no, conocimiento. Pero estas instancias no conforman un relato integrado y sistemático.

Las visualidades y las audiciones se aíslan y distinguen en un lugar mayor y de alcance superior, estableciendo justamente enormes aventuras personales y sociales en tanto Historias del Arte (de las Artes Visuales, sería mejor decir) e Historias de la Música.

Vista y oído constituyen los sentidos garantes tanto de la discriminación de la realidad, a la hora de acercarse a *criterios de verdad*, como asimismo se

alinean como los constructos promotores de la “*verosimilitud*” y de lo “*bello*” en el campo de las artes.

Se recuerdan aquí las experiencias estéticas de los grandes amadores del siglo XVIII, Sade, Casanova, así como por nombrar sólo un ejemplo, las peripecias recogidas por los protagonistas de *Relaciones Peligrosas* de Choderlos de Laclos, en su búsqueda de conocimiento a través de una especie de actividad sinestésica de los sentidos, en vinculación al sexo, el dolor, el arte y el placer.

Pero no sólo se listan aspectos vinculados a lo *bello* o lo *verdadero*.

Existe también y finalmente una *ética de los sentidos*, posible de adjudicar y distinguir.

Dentro del paradigmático compendio ilustrado, relativo a posicionar de modo hegemónico el denominado Proyecto Iluminista y sus tres áreas del conocimiento, atributos y objetivos, a saber:

CIENCIA – VERDAD
ARTE – BELLEZA
ÉTICA – BIEN

los sentidos se enrolan en aspectos éticos o morales. Y aquí nuevamente se presenta el predominio de la visión y la audición establecidos como sentidos puros, transparentes, inequívocos, exentos casi de contaminación, objetivos, agentes externos y casi emancipados del mundo, con capacidad de juicio y deliberación.

La condición de usufructo material, de empañamiento sensorial y de implicancia fuertemente libidinal y erótica se va a asociar al gusto, el tacto y el olfato: suerte de hermanos espurios, sospechados de impuros y de vinculación con lo más elemental y llegado el caso, el vicio, el pecado y lo abyecto.


Sin embargo, Giorgio Agamben (2016) nos recuerda que las raíces etimológicas de saber y sabor son idénticas y, por ende, en realidad, se sabe aquello que gusta: El saber, como alta actividad intelectual arraiga en un sustrato sensorial: el sabor, aquel sustrato inicial y deseante de orden “anterior”.

Desde una perspectiva de raíz judeo cristiana y de algún modo reflexiva hacia Platón y su premisa sobre la corrupción ontológica del mundo por los sentidos y lo contingente (avalada por marcos filosóficos posteriores), se entenderá que el gusto, el tacto y el olfato impactan en el individuo afectando su nivel “visceral, animal, inferior, dionisiaco y hasta precario”.

Estos sentidos de “segundo orden” de algún modo, tendrían como función básica la saciedad de las funciones elementales de la subsistencia.

Por su parte, los sentidos de la vista y el oído, se configurarían en un marco casi apolíneo de la experiencia.

La vista en primer término y luego el oído entonces, se integrarían al individuo como garantes éticos del bien y el mal, de la realidad y la falsedad, de lo



presente o ausente, advirtiéndolo a los humanos y al mundo desde un escalón más elevado a los intereses “elementales o primarios” del cuerpo físico.

Serán convocados como jueces, testigos o certificadores. Con su testimonio la realidad podrá tener cercanía tan desinteresada como habilitante de juicio, estima o desapego. Se encargarán de discriminar, categorizar, evaluar, confirmar, negar, certificar de un modo más explícito, neutral y definitivo, y serán los principales aliados del razonamiento y sus posibles inferencias. Y como ya se dijo, tanto en el plano de los saberes intelectivos, sociales, en el Derecho y en el ámbito estético.

El placer que aportan la vista y el oído tendrá siempre un marco, tanto de certidumbre lógica, como de límpida contemplación y deleite.


No pretende decirse que la vista y el oído nunca fueron atacados como proveedores de inexactitudes, incorrecciones, incluso marcas peligrosas para la salud física y mental, la ética o la pura belleza. Son incontables las recomendaciones y prohibiciones sufridas por músicas y experiencias plásticas a lo largo de todo el desarrollo del arte occidental, desde las premisas medievales, hasta los movimientos de vanguardia presentes desde el siglo XVII en adelante. De todos modos, lo que se cuestionaría aquí son las obras y no las operaciones del ver y escuchar.

Esta condición y concepción (si bien con los cambios y altibajos sufridos en etapas posteriores a su redacción, esto es y entre otros, los avatares del siglo XIX, los movimientos propios del siglo XX tales como el simbolismo, la intuición - conocimiento de Henri Bergson, el existencialismo, el surrealismo, el *body art*, las prácticas dadaístas del grupo Fluxus, las experiencias de Cage o el movimiento *hippie* de los setenta, así como los propios del Instituto Di Tella en Argentina y otras experiencias sinestésicas), tenderá a mantenerse inamovible para diferentes ámbitos y sociedades.

Sobre la colonialidad de la visión y la audición

A modo de resumen extremo, la audición y la visión se ponderarán entonces como sentidos “superiores” y hasta de implicancia sublimante, en comparación con la suspicacia decididamente material y utilitaria atribuida al olfato, el tacto y el gusto.

Por esta misma condición han sido pasibles de procesos de fuerte colonialidad. Efectivamente, ya diferencia de los demás sentidos, en algún punto más indómitos, la visión y la audición conllevan experiencias educativas, informales o sistemáticas que implican una delicada vinculación entre lo que espontáneamente se oye y se ve, con lo que corresponde escucharse y mirarse. En términos estéticos la cuestión ha generado desde los marcos



modernos y europeizantes una aventura de gran complejidad y poder, por la cual las decisiones y gustos estéticos quedan muchas veces resignados por axiologías que, por un lado, categorizan los discursos y modos de operar con la realidad sonora y visual (los conceptos de color, forma, equilibrio, cohesión, coherencia, unidad, armonía, melodía, direccionalidad, las ideas de introducción, transición, final, textura, entre otras), así como designan valores de inclusión y exclusión en los diferentes usuarios.

La cuestión alcanza no sólo a las expectativas estéticas de cualquier sujeto, sino que ha conformado además modos de colonización en la formación de artistas y docentes, mediante diversas pedagogías y didácticas.

Bajo el lema de una supuesta universalidad de las artes, se han promovido modos de audición y visión que, impuestos en realidad por una tradición europeizante, han contaminado cualquier experiencia estética bajo los modelos de tal tradición.

Las prácticas actuales de formación deberán estar atentas a formular estrategias visuales y auditivas con fines estéticos, atentas a estas cuestiones de implicancia no sólo artísticas, sino axiológicas.

Se trata de examinar críticamente las categorías, los contenidos, las didácticas y las producciones a fin de establecer en un plano consciente, desde dónde, con qué métodos, y con qué sentido atribuimos, clasificamos, aprendemos y producimos experiencias estéticas.

Es con firmeza que deben seguir refutándose ciertos axiomas y principios discriminatorios y de innegable violencia epistémica respecto a las nociones de cultura, arte, aprendizaje, enseñanza, desempeños, talentos, precocidad y otros de diversa índole y alcance.

Uno de ellos, atribuido a Arnold Schoenberg, resulta revelador: «Si es arte no es para todos y si es para todos no es arte».

Desde nuestra historia latinoamericana, la frase que, por un lado, revela el pensamiento hegemónico y el modelo occidental europeo elitista y de clase, se torna crítica en cuanto evidencia, además, la total ignorancia por otros modos de acceso al arte, otras formas de producción y participación, otras valoraciones de la experiencia estética, otros materiales y posibles lenguajes y la ponderación de otros relatos, subjetividades e historicidades. ■

59" [DOC] Un estudio del tiempo simultáneo desde un entorno colectivo¹.

> Luis Menacho

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

El punto de partida de la obra 59" [DOC] consistió en recortar la porción de tiempo que duró la residencia Host the net² donde invité a personas a que envíen un video de hasta 59" (cincuenta y nueve segundos) de duración filmados con su celular con las siguientes características:

1. El video debe ser filmado entre los días 15-30 de agosto en el horario local correspondiente a la Hora 12 am de Buenos Aires, Argentina. Ej. si el participante se encuentra en Berlín, Alemania debe filmar su video a las 17 hs.
2. El contenido del video es absolutamente libre.
3. El video no puede contener música agregada (incidental). Si hay música, ésta solo debe ocurrir en la locación.
4. No está permitido agregar texto ni filtros de ningún tipo.
5. El video se debe enviar sólo con los siguientes datos: autor, lugar, fecha y hora local.


Durante el desarrollo de la residencia fui subiendo los videos a Instagram como muestra virtual global. Recibí videos de más de 90 participantes de tres continentes (América, Asia y Europa) Actualmente los videos se encuentran alojados en el sitio de Instagram @59.seg.doc

-
- 1 Este trabajo fue escrito para el Proyecto I y D "Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos." Director: Dr. Gustavo Rádice. IHAAA. FDA. UNLP.
 - 2 59" [DOC] fue posible gracias a la Fundación La Bomba de miel en el desarrollo de la residencia virtual Host the net durante la Documenta XV. <https://www.youtube.com/watch?v=BgfEd1GrH8Q&t=9s>



@59.SEG.DOC

Figura 1:
enlace al Instagram del
proyecto con muestra
del material audiovisual.




En paralelo a la difusión de los videos, fui escribiendo una serie de pequeños textos, las reflexiones intermitentes, este conjunto refiere no sólo acerca de la experiencia de realización de la pieza y la modalidad colectiva puesta en juego; sino que además implican una lectura sobre el concepto de *lumbung* y de trabajo colaborativo artístico en el contexto del sur post Covid.

Reflexiones intermitentes

Este conjunto de pequeños textos fueron apareciendo sucesivamente como placas entre las publicaciones de videos en IG. Se propusieron como intervenciones en la instalación virtual.

En segundo lugar y a raíz de esta publicación en se le han añadido una serie de pies de página.



El *lumbung* como modelo de creación colectiva y gestión horizontal de recursos no es otra cosa que el reencuentro con prácticas de gestión comunitaria que conocemos en América en las comunidades originarias desde hace tiempo.

¿Es quizá ésa la clave de lo que visibiliza el sur global? En un modelo de mercado mundial global en crisis, la partición y reconocimiento de dos globalidades diferenciales ¿podría revestir el carácter contrahegemónico y decolonial del sur?³

3 Tanto el modelo colonial de Europa -proyectado desde el siglo XVI- como su relevo neocolonial por parte de USA y la URSS durante el pasado siglo XX, han sido modelos estudiados bajo el prisma de modelos binarios, sin tener en cuenta la concurrencia de los múltiples devenires que acaecen en un sistema político social determinado. Por caso y como claramente lo muestra el film *Fresa y chocolate* [1993] del realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, una exclusión de las teorías de género en el marco de la crítica de la Ideología resulta insuficiente para abordar la lectura de la realidad político y social de la Cuba de fines del siglo XX. Aquí se ve cómo el Discurso del Amo es irreductible a una categoría unívoca, como en este caso lo político. Como muestra Gutiérrez Alea la Ideología revolucionaria no concibe otros devenires diferentes a la heteronormatividad. Así, prestar atención a los múltiples devenires minoritarios en la actualidad, representados por colectivos heterogéneos y no carentes de diferencias a veces insoslayables y en permanente discusión, nos sustrae a reemplazar un histórico binarismo (explotador-explotados, burguesía-proletariado, bárbaro-civilizado entre tantos otros) por otro similar, hasta no hace poco con un norte-sur global que particionaba el globo con la propuesta de un sur global no exento de cualidades redentoras. En el momento de redacción de estos textos el producto de las consecuencias geopolíticas del Liberation day en la guerra comercial del EEUU de Trump contra China, parecieran abrir un nuevo capítulo en la Historia contemporánea con la remisión inédita de EEUU de su economía, el final de la globalización y una Europa y Japón -por primera vez luego de la posguerra- poniendo en entredicho su alianza estratégica con EEUU.



Pedir un video de 59 segundos es demandar una mirada, solicitar un fragmento de tiempo, la atención y el ojo de otra persona.

Pero además es poner en foco un deseo, aquello que -quien filma- decide mostrar.

Quiero tu mirada.

Un momento de la función del ojo y a la vez, un plus de gozar...

Me pregunto ¿Cuál fue/es mi deseo haciendo esta convocatoria para IG?

¿Quizá detener/organizar el flujo de imágenes proponiendo un juego?

Desapabullar [me] del *continuum* de datos.

Las opciones eran dos:

Estar *offline* o proponer un juego.⁴

⁴ Habida cuenta del desarrollo de la informática, los social media, las tecnologías de información y la comunicación y las IA hacia nuestros días nos preguntamos si es posible pensar estas tecnologías como agentes que propicien no solo la emergencia y la visibilidad múltiples devenires -como de hecho ya ocurre- sino también como aquello que permita una posibilidad de transformación. Así como hoy la rebelión y la libertad han sido conceptos capturados por los discursos más reaccionarios -es el caso de la Argentina como avanzada respecto a posiciones que ya se están observando en EEUU y en Europa-, la opción de una cyber contrahegemonía ¿podría restituir un renovado foquismo contra una economía libidinal modelada por el mercado global? No somos tan optimistas, pero sí podemos vislumbrar el alcance que podría tener un modo de hacer arte políticamente siguiendo la premisa de Godard. En el pasado siglo XX la dualidad apocalípticos versus integrados, aun guardaba no sólo una falsa dualidad sino también la búsqueda de un resguardo para una subjetividad alienada ante las leyes de un mercado aún en el desarrollo de su expansión global. Si bien en el mundo digital el ciberespacio es un ámbito colonizado por un puñado megacorporaciones y modelado por sus Think tanks desde su gestación en la racionalidad técnico militar industrial de la posguerra, el arte les puede disputar un modo de romper las habitadas formas de percepción, interpelando significantes coagulados y los sentidos anudados por la Ideología propagándose por el entorno cyber, disputar un otro modo de hacer mundo. Entonces de cara a un futuro en permanente transformación y alienación ¿el sujeto es capaz a través del arte de reencontrar una posición estratégica de su deseo? Esta pregunta si bien señala al lugar que se le ha asignado al arte en tanto estrategia para un despertar a la praxis en el campo político social, respecto al sujeto y la posibilidad de adoptar una nueva posición ante su deseo, solo es posible en el seno del despliegue de otro discurso: el discurso analítico. El arte es la manera privilegiada y humana de hacer mundo y proponer otras formas de sentido, pero encuentra su límite en el nivel del sujeto en tanto singularidad. Lo éxtimo, es decir su verdad.



59⁷⁷ [DOC] Intenta elaborar una narratividad en el flujo de imágenes de IG como una forma de experiencia.⁵ Sólo hace falta la simultaneidad para desplegar el *umwelt* -el mundo circundante de cada uno- que deviene *retrato invertido* ofrecido al mundo⁶. En suma: lo *Glocal* como categoría política.⁷

Se trata de romper la linealidad del hilo, el algoritmo y la fragmentación para armar el círculo: es decir convocar una comunidad.⁸

5 Ante la crisis de la experiencia, ya constatada por Walter Benjamin en la primera mitad del siglo XX (Agamben: 2018), hoy nos encontramos ante la crisis del sujeto. Homo faber que se ha trasmutado a Homo videns. Mas aún, el hombre que modelaba el mundo a partir de lo *Zuhandenheit* [a la mano] heideggeriano, se ha trasmutado en aquel que pasivamente lleva la palma de la mano hacia arriba con el smartphone. En estos dispositivos, toda experiencia se presenta predigerida, fragmentaria, como el resto obscuro de un goce ajeno. La google glass o las más recientes smart glasses dejan de ser instrumentos para ser prótesis que "hacen coincidir completamente el ser con la información" (Chul Han: 2018)

6 Retrato invertido que no es otra cosa que una suerte de cartografía fisiológico-ficcional del propio cerebro. Mostrar ese paisaje no es otra cosa que, tal cinta de Möbius, desplegar la ficción de la propia e íntima exterioridad. El frame de su modo de captación del mundo.

7 ¿Es acaso el *Unwelt* en tanto paisaje propio el elemento clave para una dirección estética? Pinta tu aldea y pintarás el mundo no debe entenderse como el repliegue hacia una narración de lo local, del propio terruño. En este sentido tanto Buenos Aires, como África no son para Borges y Roussel respectivamente, lugares geográficos, paisajes natales o crónicas que registran un viaje imaginario, sino objetos de una invención solo posible por y en el lenguaje. La literatura, por esto, no es la experiencia de un registro, ni una memoria fragilmente recobrada, sino más bien la gimnasia del autor con los innumerables devenires que pululan el mundo e intenta capturar el significativo.

8 La comunidad nada tiene que ver con los social media puesto que entre ambos radica la diferencia entre lo particular y lo singular. Mientras lo particular es intercambiable y sujeto a la igualación, plausible de ser acumulado en el horizonte de las multitudes indiferenciadas de seguidores o amigos virtuales; la comunidad se compone de singularidades y en tanto tal no solo hace patente la diferencia en un espacio común sino que implica un pequeño número de integrantes. La comunidad en tanto "lo común que se congrega" no es algo ilusorio o superficial que los ha reunido sobre la afinidad de caracteres sino que puesto que se relaciona con el pequeño número, es algo que nos viene de lo real, con los grandes números siempre se trata de sacar cuentas. (Ruiz: 2018) Es decir con las grandes cantidades nos movemos en el registro de lo simbólico, con lo pequeño tocamos lo real. Aquí radica la diferencia entre el Psicoanálisis y la Estadística o entre la mesa de café y los social media.

IV

El flujo ininterrumpido de imágenes es la marca de la imposibilidad del sujeto a tener experiencias en el mundo actual. Todo deviene lenguaje publicitario, en su inmediatez y efecto que, buscando sustraer todo dolor y disonancia propone el *me gusta*.⁹

Como telón de fondo, se abre la permanente ventana que mira el *goce del Otro*, incitando a creer que existe en tanto tal¹⁰, en otras palabras el *mundo feliz*.

En medio de esta dualidad de lo imposible y lo posible bascula el sujeto de nuestro tiempo, he allí su inquietud.¹¹

9 La sustitución del objeto bueno y el objeto malo -aquél que Freud definió como el punto de partida del juicio de atribución- por el objeto frente al cual el juicio ya está predefinido como me gusta, me encanta, me enoja, borra la posibilidad de atribución del objeto por fuera de esa clasificación a priori. Su aceptación o rechazo se relega ante una sola definición estandarizada. En las redes no hay “lo malo”, a lo sumo se puede suspender el juicio y saltarse al siguiente contenido. “Lo malo” solo existe en los social media como radical negatividad en términos de los contenidos censurados a partir del entramado ideológico, en suma la ideología define por mí el juicio de atribución.

10 He aquí como la imagen que vemos del otro se nos aparece fantasmáticamente como completa a diferencia de lo que vemos hacia nuestro propio cuerpo, del cual siempre tenemos una visión parcializada en objetos. Es por esta razón que la dimensión imaginaria resulta singularmente engañosa, tal como es descrita por Jacques Lacan en su célebre análisis de la formación del yo en el Estadio del espejo.

11 Uno de los secretos del éxito del capitalismo no es solo tomar su fuerza de su permanente estado de crisis, lea su accionar en pos de la revolución permanentemente de los medios de producción, sino también el de modelar en el nivel del sujeto una economía libidinal donde la carencia se encuentra desligada de todo apetito en términos de necesidad. Es decir el hecho de hacerle creer al sujeto que esa completud es posible, que se encuentra al alcance de la mano, que la felicidad, el equilibrio, el goce absoluto, o cualquiera de las figuras que atraviesan los múltiples discursos actuales prometen, son alcanzables mediante técnicas, prácticas, actitudes o prótesis. En otras palabras, la creencia de que la relación sexual existe, esto es, decir que la completud es posible de alcanzar, cerrar la hiancia, el [spaltung] la fisura del sujeto en tanto ser que habla [parlêtre]. Como el sujeto no sabe qué desear, porque el deseo es algo que se aprende del otro, el mercado se introduce ofreciendo el catálogo de los goces y sus innumerables mercancías para satisfacerlo: la falsa promesa es la del encuentro con el buen objeto, con los representantes que anuncian el sueño de la vida que alza la libertad y la comunión social. Como dijo Lacan el Inconsciente es la política. (Lacan: 2023). En la Argentina si hay un síntoma que se ha repetido en los últimos diez años como un mantra es el conocido slogan de lograr cerrar la grieta. Tal insólito objetivo es pura Ideología ya que no solo oculta las múltiples relaciones de fuerza que constituyen el campo social sino que deja velado el papel que juega la clase dominante.

V

Lumbung vs Silobolsa

¿Mantener los alimentos de la comunidad a resguardo vs especulación agroindustrial?

No hay novedades acerca de las relaciones entre el amo y esclavo que siguen en su permanente tironeo.

¿Revolución? ¿Libertad?

...

mejor empezar construyendo una morada,¹²

cuidar un jardín.¹³

¹² Como lo muestra Lars von Trier en *Melancholia* [2011], ante lo real y terrible del choque del planeta homónimo con la tierra, Justine -la protagonista del film (Kristen Dunst)- decide esperar bajo el amparo de un pequeño refugio. ¿Hay una imagen más clara de la función del Arte que esta, la de ser de una cobertura imaginaria a lo insostenible real? Ese aspecto de lo terrible que aún podemos soportar y que se hace patente en la belleza, como sugirió Rilke.

¹³ Resulta notorio señalar que una cultura como la japonesa ha prestado tanta importancia a la creación y el cuidado de sus jardines, un mundo en miniatura donde el jardinero cual demiurgo cuida esmerada y cotidianamente ese lugar. Como un espacio separado del mundo, todo encuentra allí su reflejo a la vez mundano y cósmico. Es un modelo del mundo, no lo representa, puesto que es una construcción [no natural] de la naturaleza. (Greiner: 2018). En el otro extremo, el arte del acero de las espadas samurai no solo ha desarrollado una refinadísima artesanía sino que a la vez ha producido una Ética y una Estética bajo el lema del Bushido. Su encuentro se traza en el Ikebana, el arte marcial de los arreglos florales, donde el corte de la flor acaece en su momento justo, en el instante que retiene aún la vida, como el Still life [aún con vida] en ese género que se ubica en el espacio intersticial entre vida y muerte y que, por una ligera pero fatal confusión en la traducción al español decimos: "naturaleza muerta".

VI

La pasta de China
Los quesos de Europa
El tomate de América
La Globalización es un plato de fideos¹⁴

Cucina italiana...
El discurso del amo¹⁵

14 La composición como plano de convergencia se asemeja a una mesa ¿No es acaso su superficie ese espacio común que permite la concurrencia de materias heterogéneas? La mesa de disección como espacio objetivo que alguna vez permitió el encuentro del paraguas y la máquina de costura y que fascinó a los surrealistas. Pero también la visión de la mesa servida es ese instante de ofrecimiento en el sentido de lo donado, del dar. L' instant donne es lo que antecede a todo concierto, como "el dar" es lo que antecede a todo sonido en la marca del gesto que se proyecta desde el director a la orquesta.

15 Según la dialéctica del Amo y el esclavo de Hegel, es el esclavo quien tiene el saber en tanto homo faber, ya que es él quien sabe hacer con las cosas del mundo transformándolo mediante su trabajo, pero cuyo producto como sabemos disfruta el Amo. Pero notémoslo siguiente, puesto que si bien la posición del Amo es la de quien posee y puede disfrutar de los bienes, es el esclavo quien realmente goza al estar en contacto con la materia y saber hacer con ella, es decir gozar con las cosas puesto que es el cuerpo el que goza (Lacan: 2023). La posición del Amo con el goce por esto resulta paradójica, puesto que si bien pone al esclavo a trabajar y podría ponerse a gozar mediante el ocio disponiéndose a su cuerpo en el descanso y gozar de los bienes producidos por el esclavo, en realidad siempre se encuentra atento a engordar el ganado con su ojo, en otras palabras mientras el esclavo trabaja, él hace cuentas; se sacrifica en pos de que las cosas sigan marchando bien. ¿Es acaso ese el consuelo del esclavo?, ¿que el Amo finalmente no goza? Veamos sino la conocida postal de muchas grandes ciudades en el siglo XX, mientras el asalariado esperaba el fin de semana para reencantarse con los objetos que le ofrecía la Industria cultural y recuperarse de las fatigas de la semana laboral o el ir a misa el domingo a escuchar el sermón; el Amo es capaz de prescindir de todo eso en virtud de obedecer un único mandato, el del capital. El capitalismo por esta razón como escribió Walter Benjamin es la única religión universal de nuestro tiempo (Benjamin: 2002) en tanto el Amo antepone como goce supremo su sacrificio para engordar el ganado. En otras palabras el Amo está en una posición de privilegio y no goza de [las cosas], sino que se encuentra encadenado a un goce parasitario sobre la creencia ideológica en el capital. El mercado global absoluto, indiscutible e implacable, es un para el Amo el gran Otro sin barrar que no conoce fronteras.

VII

Pedir videos de 59 segundos.

¿Qué cosa es esa?

Asumir la hipótesis del inconsciente en la creación artística implica reconocer un *no saber* implicado en todo proceso creativo.¹⁶

¹⁶ ¿Es posible releer la Historia de la música más allá de la suma de un conjunto de voluntades del espíritu [Kunstwollen] tal la propuesta de Riegl en las artes visuales? Esto no necesariamente nos coloca en la posición de adscribir a una Historia de arte sin nombres tal y como lo pensó Wölfflin. Como sostiene Hauser “Una de estas teorías está representada por Riegl con su teoría de la “voluntad artística”, que parte de la peculiaridad e incomparabilidad incondicionada de los fenómenos de la historia de arte; la otra por Wölfflin con su doctrina de la “historia del arte sin nombres” y su menosprecio del individuo como factor histórico” (Hauser: 1975). El siglo XIX basculó entre estas dos teorías opuestas, pero a la vez complementarias desde sus conceptos de sujeto y mundo; teoría del genio versus sociedad, individuo versus superestructura, han sido los pares opuestos desde diversas perspectivas que han reproducido esta antinomia. Es a partir de Freud y la lectura lacaniana de su obra que estas premisas se han visto modificadas radicalmente. Lo que quisiera señalar es que no se trata de anular al sujeto sino concebirlo como un sujeto escindido por su encuentro con el significante, el cual ha recibido del otro como Orden simbólico es decir como discurso. Correlativamente la realidad externa [Virlichkeit] concebida como el fantasma en tanto ilusión producto de la Ideología y que se constituye en términos de la pantalla que distorsiona pero a la vez permite la relación entre sujeto y mundo. En otras palabras no hay sujeto que no sea sujeto del Inconsciente en tanto discurso del otro, pero que a la vez no pertenezca a una episteme determinada (Foucault: 1997) que le prescribe los órdenes posibles de su pensamiento y sus percepciones, los regímenes de signos y el alcance de sus interpretaciones. En suma el sujeto se encuentra escindido por el lenguaje en tanto serhablante [parlêtre] como a la vez no hay una realidad externa “en sí” capaz de ser finalmente develada y que permita acceder a lo real. En suma: somos sujetos escindidos a partir del encuentro que tenemos con el lenguaje a la vez que estamos inmersos en la Ideología, constituida como una densa trama de discursos que organizan lo que vemos y pensamos cerca de nosotros y el mundo.

En este punto resulta importante destacar en la Historia del arte, un recorrido a través de una serie de discontinuidades y repeticiones. Según Lacan -inspirándose en Kierkegaard- la repetición siempre exige lo nuevo. Por esto si podemos hablar de novedad, de cambios y modificaciones en el arte ¿no es sino a partir de cierto malentendido, de cierto mal écrit por motivo de la repetición? Los barrocos quisieron restituir el canto de Orfeo mediante la técnica del bajo continuo, pero inventaron algo nuevo el Stile representativo y la ópera. Debussy maravillado con los gamelan javaneses los tradujo al piano creando sus novedosas parafonías y mixturas. ¿Acaso la Historia del arte no debe reconocer la importancia de la discontinuidad y las fallidas intenciones que guían sus hallazgos? Como sostiene Lacan la verdad no solo puede decirse a medias sino solo que puede alcanzarse mediante la equivocación, lo que señaló Luigi Nono, la importancia del error como necesidad en el Arte. (Nono: 2007)

Por último, ¿es capaz la Historia del arte de renunciar a la comodidad de la línea de tiempo? ¿a la homogeneidad de su temporalidad histórica? Resulta notorio que alumbrar las discontinuidades y las interrupciones, los fragmentos y las líneas directrices que puntúan el tiempo intuyendo nuevas empiricidades no solo puede descubrir nuevos objetos sino acercarse a la poderosa intuición benjaminiana sobre el peligro en la oscilación de todo acto creativo, aquello que escribió en sus Tesis sobre la labor de la Historia “articular el pasado no significa conocerlo tal como realmente ocurrió. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin: 2009) La tarea de la historia como la disciplina es restituir el filo; en lugar de la comodidad del anaquele rotulado del museo, que convierte a las obras de arte en instrumentos de la clase dominante.

VIII

¿A dónde vamos? vamos viendo...¹⁷

- ¹⁷ Es sabido que la crítica a la teleología de la forma musical durante el siglo XX vino de la mano de compositores como Erik Satie, en obras como *Ojives* (1886) o *Vexations* (1893) (Etkin: 1983), a lo que se suma las técnicas de montaje utilizadas por Claude Debussy (Menacho: 2019). Las formas clásicas heredadas de la tradición se han visto así reconfiguradas a partir de las experiencias que permitieron los nuevos inventos del siglo XX tales como el cinematógrafo. Hacia la segunda posguerra y con los desarrollos de la música experimental norteamericana -por caso el azar introducido por John Cage- y su recepción en Europa por compositores como Karlheinz Stockhausen hicieron posible conceptos tales como la forma momento y la música intuitiva que redefinieron la forma musical y la idea de que la música deba restablecer dialécticamente algún tipo de homeostasis entre forma y contenido. Schau ma Mal [iremos viendo] como dice el conocido dicho vienés es lo que parece aludir en la relación entre el procedimiento de la heredada composición desarrollada [Durchkomponiert] y la nueva música en el siglo XX. Esta manera de componer, que privilegia la variación continua frente al desarrollo reexpositivo de tipo sonata, la encontramos en el célebre lied *Der Erlkönig* [El rey de los Alisios] de Franz Schubert, en la escritura lineal en las óperas de Wagner hasta llegar al Schoenberg del atematismo de sus primeras piezas atonales (véase el la primera de sus Op. 19 por caso) y de allí extensivamente en la escritura de la música desde las primeras vanguardias, donde la concatenación de fragmentos configuran tanto estructura como forma musical en tanto resultantes de un proceso y no como fórmulas inmanentes y a priori. Resulta notorio señalar que este tipo de composiciones encuentran sus antecedentes en la poética de Claudio Monteverdi en la herencia de la antigua varietas, como vemos en el madrigal *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* [1624] obra clave del Stile rappresentativo donde la palabra se desenvuelve de manera continua sin ninguna relación temática musical salvo la aparición del ritornello que puntualiza la forma en función de la dramaturgia. En otro orden *Vexations*, muestra la construcción de una estructura armónica vertical sobre un cantus firmus con la curiosa indicación de repetir todo 840 veces. Esto no sólo desdibuja la forma sonora resultante hacia un telos sino que a la vez, y por medio de la repetición, cristaliza el instante en un aparente e inmóvil tiempo presente. Desde la segunda posguerra, estas experiencias abrieron el campo hacia la obra abierta, dando paso al azar tanto en la performance o erigiéndolo como principio constructivo -Cage con el *I ching* por caso. En los comienzos de la música electrónica, donde cada material se conectaba desde principios de identidad, semejanza o contraste, tanto en las escuelas de Colonia como de París el trabajo con nuevos materiales sonoros, sean estos pre grabados o de síntesis, han buscado organizar una cadena significativa que estructura la obra en tanto objeto estético más allá de las prescripciones formales heredadas de la gramática tonal. Tal es así que las experiencias formales vanguardistas que se interrogaron acerca de un no finalísimo en la música y las artes, han otorgado uno de los principales aportes a la cultura y la historia contemporánea por sobre la epidérmica liberación de la disonancia. Esta liberación si bien fue un logro imprescindible del Modernismo para gran parte del siglo XX, la correlativa liberación de la consonancia propuesta por Kagel intentó descender el velo sobre materiales que recobraban nuevas potencialidades expresivas sobre una disonancia de herencia vienesa y serial que ya eran materiales gastados hacia los setentas. Lo que nos dejan las experiencias de las vanguardias no sólo ha sido disponibilidad de la disonancia y la consonancia a la palma de la mano, sino sobre todo la imposibilidad de la sustracción en base al trabajo de lo negativo y de allí su reintegración mediante la *aufhebung*, en otras palabras, la imposibilidad de toda síntesis dialéctica en cuya fe se mantuvieron los compositores casi sin fisuras hasta la crisis de la tonalidad y la forma sonata.

IX

Homo videns,
cámaras, pantallas observan, muestran y espejan:
proliferan el ojo al tiempo que develan el mundo como mirada.¹⁸

Invitar a registrar es ir al encuentro de la mirada de las cosas
cómo *ellas* nos miran.¹⁹

¹⁸ Este el punto nodal de que Lacan denomina la esquizia entre el ojo y la mirada. El ojo es el órgano que permite la visión, el ojo ve, pero paradójicamente lo que ve se encuentra afuera del sujeto. La mirada es otra cosa. Es una de las formas del objeto a lacaniano. Hay miradas que nos petrifican, como la mirada amenazante de la Medusa, miradas que nos llegan del otro y que abren el campo del enigma de su deseo: *chez voi?* [qué quieres?] que quiere el otro de mí? se pregunta el sujeto ante la mirada del otro. (Károthy: 2016) Hay una anécdota del joven Lacan que cuenta en el seminario XI, dice que estando junto a un amigo en un lago en pescando en un botecito, cuando de repente el amigo le señala a Lacan una lata de sardinas flotando en el agua y le dice “¿ves esa lata?, ¿la ves?, Pues bien ¡ella no te ve!”. En ese momento Lacan ve esa lata y se da cuenta por supuesto que la lata no lo ve, pero que lo puede mirar. (Lacan: 2007) En efecto, las cosas no tienen ojos pero cuando la luz les llega algo brilla y eso es la mirada de las cosas, nos miran en tanto semblante, es decir, en las cosas hay algo que se erige y nos apunta como mirada abriendo un mundo. La mirada en tanto objeto a es ese punto luminoso desde donde soy mirado y que revela la mirada de las cosas, para el joven Lacan era contemplar la vida difícil de los pescadores en el norte de Francia. Todo nos mira en el espectáculo del mundo: “El mundo es omnivoyeur” (Lacan: 2007). De aquí que en parte un cuadro es una máquina de cazar miradas, pero puesta para atemperar la mirada de quien las observa, atemperar las miradas como se deponen las armas.

¹⁹ El modelo del panóptico de Bentham descrito por (Foucault: 1975) se ha extendido desde las instituciones totales y ha proliferado en los innumerables ojos de las cámaras, desarrollándose desde el siniestramente amable sonría que lo estamos filmando hasta la cartografía total de los dispositivos de seguridad de las ciudades postindustriales actuales con la visión total en tiempo real del espacio público. Si el panóptico clásico disponía de un sujeto situado en un punto de vista ideal de la institución para mirar sin ser visto, la mirada des centrada y totalizante se funda en ese punto luminoso que emerge desde cada cosa, donde su localización resulta perturbadamente misteriosa. La distopía actual es que todo puede mirarnos no solo sin sabernos mirados, sino además sabernos escuchados fuera de una relación dialógica, solo para alimentar los volúmenes de datos de las corporaciones, quienes modelan el deseo a la vez que se recopilan información para alimentar los algoritmos. Si el modelo disciplinario y represivo se ha trocado a otro cuyo imperativo es la exigencia a gozar sin límites con innumerables mercancías, a la vez instaura una dimensión paranoide donde potencialmente el sujeto es visto y oído sin saberlo; esa parece ser la clave de los totalitarismos 2.0.

X

¿En qué consiste la simultaneidad?

Cuando múltiples flujos exteriores ocupan la misma duración.²⁰

Cuando cada singularidad se inserta la una en la otra y todas ellas en un flujo mayor:

el murmullo ininterrumpido de nuestra vida, nos apunta Bergson.

La simultaneidad es la congregación de la heterogeneidad en la duración, en otras palabras,

de la *radical diferencia que es la marca del mundo*.

²⁰ Vamos a un mundo que por primera vez en su Historia se encuentra frente a la ilusión de la totalidad del saber presentificada por la IA y sus increíbles logros cuantificables: velocidad de aprendizaje y acumulación de información. Se insta una pregunta ¿Qué le ocurre frente al objeto que aprende y acumula? ¿Hay algún tipo de efecto del significante que podría producirse?

“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré es sucesivo, porque el lenguaje lo es” dijo Borges.

Comenzar a escribir fue caer en el tiempo, abandonar la congregación de lo simultáneo por la separación de la sucesión.

En otras palabras, cambiar el Paraíso por el Laberinto.²¹

- 21 ¿Hay una manera de escapar de un laberinto? La respuesta que nos ha enseñado la literatura es sirviéndonos de un cordel, pero esta solución tiene como prerrequisito el haber entrado por la puerta. Y esto es justamente lo que no ocurre con el orden simbólico y la Ideología. No solo somos nombrados por el lenguaje aún antes de haber nacido -pensemos en una madre que le habla al niño en su vientre o la elección del nombre- sino que no hay forma de captar la realidad si no es a través de la traza que realiza el fantasma. No hay grado cero de la experiencia como no hay sujeto antes de su encuentro con el lenguaje y la ley sobre la base de una prohibición en el orden del sexo, es decir el tabú del incesto como descubrió Levi-Strauss. El sujeto se encuentra escindido por el lenguaje, marcado por la prohibición que lo funda en el orden de la ley, un sujeto sexuado y que en tanto habla, revela un saber que no se sabe a sí mismo, en otras palabras un sujeto del Inconsciente que es posible por el efecto de su encuentro con el significante. La otra opción para salir de un laberinto como se sabe es por arriba, a condición de olvidar el problema del origen, esto es la puerta de entrada. Para esta tarea es preciso realizar un análisis del cuatripodo lacaniano de los discursos (amo, universitario, histérica y analista) y la crítica en formación de sentido a partir del point du capiton [punto de acolchado], es decir la manera en que un significante coagula un sentido en un lugar y momento determinados. Tal y como lo define Ernesto Laclau “La noción lacaniana de Point du capiton se concibe como la operación ideológica fundamental; la “fantasía” se convierte en un argumento imaginario que “encubre” la división o antagonismo fundamental en torno al cual se estructura el campo social, se contempla la “identificación” como el proceso a través del cual se constituye el campo ideológico.” (Laclau: 2003) Por esto, no se trata de salir del laberinto, cual caverna donde se reflejan las apariencias, puesto que del laberinto como del fantasma no se sale; la tarea es, por el contrario asumir una nueva posición estratégica en base a la propia lógica del fantasma para elaborar el aparato para una crítica de la Ideología. Quizá la opción es ver desde una posición estratégica trepándose a una pared del laberinto, para constatar que la realidad del laberinto es una pura ilusión.

Referencias

- > Agamben, G. (2018). *Infancia e Historia*. Adriana Hidalgo editorial.
- > Benjamin, W. (2016). *El capitalismo como religión*. Traducción, notas y comentario de E. Foffani y J. A. Ennis. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) UNLP-CONICET <https://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/default/files/2018-10/Benjamin-Walter-El-capitalismo-como-religion.pdf>
- > Benjamin, W. (2009). *Sobre el concepto de Historia. Estética y política*. Las cuarenta.
- > Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad. (A propósito de la teoría de Einstein)*. Ediciones del signo.
- > Borges, J. L. (1975). *El Aleph*. Prosa. Ed. Círculo de lectores.
- > Chul Han, B. (2018). *En el enjambre*. Herder.
- > Etkin, M. (1983). *Apariencia y realidad en la música del siglo XX*. Ricordi.
- > Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- > Foucault, M. (1997). *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- > Greiner, C. (2018). *Lecturas del cuerpo en Japón*. Agencia editorial Zettel.
- > Gutierrez Alea, T. (Director) (1993). *Fresa y chocolate* [Película]
- > Hauser, A. (1975) *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Ed. Guadarrama.
- > Hegel, G.W. (1992). *Fenomenología del Espíritu*. FCE.
- > Karothy, R. (2016). *La mirada desde el Arte y el Psicoanálisis. Series: Colección La Mirada, 2*. Papel Cosido.
- > Kojève, A. (1985). *La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel*. La pléyade.
- > Lacan, J. (2007). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Paidós.
- > Lacan, J. (2019) *Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis*. Paidós.
- > Lacan, J. (2023). *Seminario 14. La lógica del fantasma*. Paidós.
- > Laclau, E. (2003). Prólogo. En: Slavoj, Ž. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.
- > Menacho, L. (2019). Corte y conexión. Montaje y forma musical en Canope de Claude Debussy. *Armiliar* (3). Papel Cosido.
- > Nono, L. (2007). L' errore come necessità. En *La nostalgia del futuro. Scritti scelti*. 1948-1986. Il saggiatore.
- > Ruiz, O. (2018). *Intervenciones incidentales. Seminario 2012-2013. (I)*. Editorial Escuela freudiana de Buenos Aires.
- > von Trier, L. (Director). (2011). *Melencholia*. [Película]



➤ **Gastón Cortés.**

Herramienta para
momentos extremos 1.
Cerámica. Alfarería en
torno, esmaltada
a 1040 grados
centígrados.
2025.

Galería de Artistas



Artes Multimediales



Natalia Di Sarli.

Cartes Postales #24.

Inteligencia Artificial + Collage digital.

2025.

PAUNAUTOIMAGONON. Aleatoriedad, Imagen y conocimiento 2.0. *Aportes metodológicos para los estudios visuales en contextos digitales.*

> **Agustín Bucari**

agustinbucari@gmail.com

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

*"Tu obra es arraigar, juntar, relacionar cosas diferentes y distantes
en un gran ser. Esto es posible en el cielo.*

"Vivirás lo suficiente como para concluir la obra".

[Visión "21", 5]

TAR OEA, ángel en visión Xul Solar. Xul Solar, 1925

Nota Inicial

El género ensayo presupone cierta libertad a la hora de exponer experiencias conceptuales y académicas; en este sentido, suscribo a un abordaje fenomenológico de la escritura. Pretendo en estas líneas compartir algunas reflexiones que han tenido lugar, de forma esporádica, en distintas etapas de la investigación de la Tesis Doctoral, las cuales se centran en el uso de las imágenes como objeto de conocimiento en el ecosistema digital 2.0.

Estas reflexiones, por un lado, confluyeron en un proyecto de configuración operativa de la memoria para estudios comparados a través de Software (PAUNAUTOIAMGONON), es decir, una transposición técnica aplicada a la necesidad de un manejo más eficiente y cuantitativo de las unidades de análisis. Por otro lado, generaron ciertas preguntas, algunas de ellas sin una respuesta acabada, promovidas por estas aplicaciones y prácticas en torno a las imágenes en las investigaciones actuales.

El ensayo comprende el período específico de 2023-2024. Hago esta aclaración porque los avances tecnológicos en los últimos meses dan cuenta de una aceleración en los usos de las fuentes que, aunque parezca extraño, podría hacer obsoletas algunas apreciaciones.

El tono y los espacios vacíos frente a definiciones o la presunción de un lector especializado no responde a una cuestión de academicismo ni de falta de conocimiento (puede ser de falta de claridad en algún caso), sino que insta a restituir el ensayo con los antecedentes disponibles.

Aleatoriedad, Imagen y conocimiento 2.0

El problema epistemológico de la imagen como objeto de conocimiento y sus consecuencias metodológicas —conocimiento por montaje, pensamiento visual no discursivo¹, etc.— han tenido lugar en los debates actuales en la historiografía del arte, tanto desde los Estudios Visuales como desde la irrupción de la Ciencia de la Imagen. Este fenómeno, el del lugar de las imágenes y, en especial de las imágenes técnicas, dentro de la constitución del conocimiento comprenden un lugar difuso de análisis cambiante y complejo que atañe transversalmente a ramas de las ciencias humanas. Los aportes más relevantes en este sentido comprenden lo que Mitchell describe como *iconología crítica*, dentro de su ensayo *La Ciencia de la Imagen* (2019), entre otros destacados. Los efectos cambiantes sobre la práctica de investigación y aquí reúno tanto la investigación el arte como el arte basado en investigación, urgen a ser fijados y descritos por lo menos con la intención de sentar un breve registro. Esta empresa, la de describir los efectos de la ecología digital 2.0 y su contrapartida en la investigación, excede el ensayo mismo, el objetivo se constituye en exponer estrategias, preguntas y propuestas de aplicación desde la biografía académica que parte de la tesis doctoral “Xul Solar: convergencia entre arte y ciencia. Usos de la imagen técnica y científica (1912-1924)”.

Aclarado ya nuestro punto de partida, cabe decir que el fenómeno de la irrupción de las imágenes como agentes epistemológicos es imposible pensarlo sin traer a colación los avances técnicos reproductivos de la iconosfera contemporánea y su disponibilidad. Estos corren en dos sentidos, tanto en la posibilidades micro, del investigador en tanto su dimensión tecnológica reproductiva, como a su vez en la de las instituciones que aportan un constante crecimiento en la digitalización de archivos y disponibilidad de recursos visuales, sonoros, etc., en una cantidad que resulta muchas veces inmanejable. Del mismo modo, la forma en la cual nos relacionamos con las imágenes se ve afectada, como es el caso de la aleatoriedad y el encuentro intermitente y fragmentado de la experiencia con las unidades visuales a través de distintas pantallas —como las imágenes salen a nuestro

1 Elijo no desarrollar estos conceptos puesto que ya los he abordado y definido en Bucari (2023), en el apartado metodológico de la tesis doctoral.

encuentro—. Esta performatividad actual medial-digital modifican las prácticas de investigación, desde capturar una pantalla hasta recolectar fuentes de redes sociales, o capturar cualquier instancia que pueda ser objeto de un estudio o elaboración posterior —foto, nota de audio, video, etc.—, hasta la manipulación de grandes cantidades de elementos en los entornos virtuales, la comunicación y traducción de textos, entre muchas otras. Está claro que investigar no es lo mismo que hace diez años, en este sentido señalo la capacidad reproductiva de los agentes involucrados, acceso a la información y divulgación de la misma, ejes que hacen directamente a la *viabilidad* de los proyectos.

Puedo mencionar en términos de búsqueda y de acceso a las fuentes, ejemplos de desarrollo de interfaces y protocolos como ATOM (Access to Memory 2007), entre otros códigos de visualización de archivos institucionales, la disposición de repositorios digitales de archivos y bibliotecas,² la búsqueda por imagen en Google Images, los hipervínculos y la búsqueda por palabra en la bibliografía en entornos digitales, entre otros factores, dan cuenta de un cambio de paradigma en la investigación en los estudios comparados a través del uso de las imágenes técnicas.

Los cambios sucesivos en las prácticas académicas y de investigación asociados al uso de formatos digitales fueron acelerándose, cuestión evidente en las prácticas pedagógicas, tanto desde los profesores como de los estudiantes. No lo nombraré aquí exclusivamente, pero son de notoria transformación, en lo que respecta a la ciudad de La Plata, en la Facultad de Artes en los últimos 15 años (involucra mi formación de grado, doctorado y participación docente). La incorporación, muchas veces reticente, de las ya antiguas TICS al universo académico en general fue, en estos últimos años, creciente. Esto está asociado tanto a nuevas performatividades de nativos digitales como al barniz de originalidad de la fórmula: *práctica específica + tecnología*. Habría que sumar aquí, por supuesto, el cambio drástico catalizado por la pandemia y el ASPO 2020-21, que obligó al uso de plataformas digitales y medios electrónicos para mantener la regularidad académica.

El concepto de la digitalización, lleva consiguió también la pauta de una homogeneización de las fuentes, o por lo menos de un cambio radical en cuanto a qué se considera una fuente dentro de los entornos digitales, su manipulación y su presentación. El concepto de fuente es aquí crucial, en el sentido de que la digitalización permite constituir manipulaciones de la información sin precedentes, tanto cuantitativa como cualitativa, no sólo a escala de las instituciones sino a escala misma del investigador: investigar *a, con y por* las imágenes en este momento implica en última instancia *hacer archivo*. Por lo cual cabría aquí redefinir lo que se concibe como objeto de estudio y sus transfiguraciones posibles en el proceso de investigación, tanto en la construcción de los datos obtenidos como también en el despliegue argumentativo de los mismos.

² Ejemplos de archivo General de la Nación (basado en ATOM), Archive.org, SEDICI o Waybackmachine son herramientas de gran utilidad en esta ecología 2.0, digo 2.0 porque no estamos incluyendo aquí la Inteligencia artificial ni otras aplicaciones disponibles (Notebook LM, Chat GPT, Claude, etc), entre otros avances que son dignos de mentar en otras reflexiones y sus efectos a corto plazo en la academia.

El Archivo en Pandemia, hacer archivo

El aporte del estudio doctoral, en su etapa embrionaria, comprendía un asiduo trabajo en el archivo de Xul Solar, puesto que se pretendía tanto establecer los usos de las imágenes técnicas por parte del artista en sus colecciones (carpeta de recortes) como el contacto con el material bibliográfico en el período asignado (1912-1924). Frente a esto, hay que decir que el acceso al Archivo Documental de la Fundación PanKlub (AD-FPK) es aún hoy limitado, tanto en cantidad de visitas como en disponibilidad temporal; por otro lado, el ASPO influyó en que las visitas fueran todavía más acotadas. Esta realidad orientó entonces a privilegiar el registro de las unidades de análisis vía fotografía digital, tanto de los libros como de las carpetas de recortes y los documentos para su futura reelaboración por fuera del archivo. En cuanto a los libros presentes en la biblioteca del artista, se acotaron al listado de libros de la época y se buscó en los repositorios digitales aquellas ediciones listadas para optimizar el tiempo en la consulta bibliográfica de los ejemplares en el acervo. Esta estrategia es imposible pensarla, por ejemplo, 10 años atrás, debido tanto a la calidad de las imágenes como a los medios para sacar más de 15.000 fotografías; o relevar los libros de Xul traídos de Europa en bibliotecas de forma tradicional a partir de los listados disponibles.

El enfoque antropológico, historiográfico y epistemológico para el estudio del modernismo biocéntrico en el caso de Xul Solar esbozó dificultades en el manejo de la gran cantidad de unidades de análisis, sus cuantificaciones y sus variables comparativas producto del abordaje anterior. La organización de este gran corpus textual-visual, su fichaje y posterior uso en la conformación del *espacio de pensamiento*, presentó desafíos considerables en cuanto al manejo del volumen (1.000 imágenes), la cantidad de libros digitales (400) y los documentos recabados (12.000) luego en el Archivo específico de Xul Solar (2019-2023).


Entre dichos desafíos, por ejemplo, al momento de enfrentarse a la imagen fantasmática de lo inabarcable de un archivo como el de Xul Solar, ya planteado el uso de la imagen científica por parte del artista, ¿cómo y qué buscar dentro del archivo? Por ejemplo, para un caso conocido como la imagen radiográfica o, mejor, la embriológica, ¿cómo se diseñaría esa estrategia?

El primer abordaje, más lógico, sería buscar los libros de ciencia, de anatomía, etc. Distinto sería, por ejemplo, si el material estuviera digitalizado (un *gemelo digital* del acervo), puesto que buscaríamos por la palabra dependiendo el sistema de organización. El ideal en el caso del ecosistema 2.0 comprendería la digitalización total del archivo, en fotografías digitalizadas de buena calidad. Está claro que esto exige una gran inversión de recursos que en general está sesgado por la valoración previa de quien está realizando la digitalización. Por lo tanto, investigar en archivos en este contexto requiere digitalizar los documentos pertenecientes al archivo, esto es fotografiar cada



El ideal en el caso del ecosistema 2.0 comprendería la digitalización total del archivo, en fotografías digitalizadas de buena calidad.






unidad (página doble de los libros, cuadernos, obras, etc.), organizarlas, direccionado a la construcción de un *gemelo digital*. Por lo que en las visitas de campo, en archivos de artistas por tomar el caso, se debe, por lo menos por ahora, *hacer archivo digital* de los documentos recabados por fuera de las instituciones. Esto es clave porque existe un dentro y un fuera del archivo donde las fuentes se trastocan. Esta metodología también difiere de otras estrategias de investigación, puesto que no es sólo fotografiar aquello que nos es útil en términos de la investigación, sino una aproximación subjetiva y abierta muchas veces indirecta a aquello que o bien está allí y no podemos ver o puede ser susceptible de ser trabajado luego en su formato digital para dar cuenta de características no visibles o conceptualizables en esa fase de la investigación. Este paradigma entonces, supone que deberíamos incorporar *El TODO* del archivo, puesto que esto es imposible se plantea como una aproximación a dicha totalidad y se propone un equilibrio entre la apertura del registro de fuentes y la viabilidad del proyecto.

Regresando al problema de buscar una imagen, o sea una marca visual distinta a la marca de la palabra, como secuencia específica de caracteres, dentro de un archivo de artista la experiencia nos marca que la imagen puede aparecer más allá de su campo específico; de hecho, esta característica de migración de la imagen y del motivo iconográfico del embrión, por ejemplo, hacen posibles las interacciones y usos entre ciencia y arte. Para el caso de Xul Solar como en los artistas modernos: *las imágenes migran*.

El motivo del embrión que se busca puede aparecer, como ya ha sido probado, más allá del lineamiento general de la publicación especializada. Una imagen microscópica puede aparecer en una publicación sobre la naturaleza, en un catálogo de arte o un estudio sobre materiales en ingeniería, en una edición de temas esotéricos o en revistas si hablamos de la cultura material reunida en el archivo. Pero además puede, y en términos de la hipótesis inicial, aparecer en la obra, en los montajes de los artistas, en sus cuadernos, etc. Para ser francos, la investigación planteó en el inicio la imagen científica, en particular la micro-macroscópica; el motivo del embrión fue una “aparición en el montaje”. Esto significa que el motivo se identificó luego en la etapa de los agrupamientos de las fuentes en montajes comparativos y no desde el inicio de la búsqueda. En este sentido, si sólo hubiese recabado en imágenes microscópicas, a priori no hubiesen aparecido o identificado el motivo ni su relevancia para Xul Solar.

Las fuentes comparadas en la investigación provienen del corte-separación de las unidades de análisis de un contexto determinado de uso que refiere en ocasiones a un espacio y un tiempo específico, como son las obras de arte o las imágenes técnicas incorporadas en los libros y publicaciones; otras son de naturaleza heterogénea y no están definidas en tiempo y espacio de forma taxativa como los montajes de imágenes de prensa o álbumes privados, o muchas veces las obras.³

³ Para el Caso Xul Solar por ejemplo, la obra Entierro se diagramó en una carta en 1912, se ejecutó en 1915 y se volvió a modificar en el año 1954, con lo cual, nos damos cuenta de la dificultad de determinar la fecha exacta cronológica de la serie.



Ahora, la obra puede llevar en su comparación morfológica a otras imágenes. Lo importante no es la polaridad que se establece entre este grupo de imágenes, sino más bien qué lugar ocupa la fuente para el caso analizado, esto es por ejemplo, el libro de donde proviene dicha imagen en otras palabras, su trazabilidad. Ese hecho tiene su contrapartida en la posibilidad actual de buscar *por imágenes*, propio de nuestra contemporaneidad. Esto quiere decir que una imagen puede llevar a otra imagen, a otro montaje (un grupo de relación específico) o inclusive a publicaciones y textos. La construcción de una bibliografía puede constituirse por la aparición de una misma imagen en diferentes textos, esto es crucial en el caso de obras de arte o de estudios culturales del siglo XX.

Por ello es importante que la unidad esté ligada a una fuente, y que esta pueda ser restituida digitalmente en el mejor de los casos (Obra / Unidad / Libro). Por ello el trabajo es doble al trabajar con imágenes y sus articulaciones, pues la descripción de cada una de las unidades, su fuente, su disponibilidad reproductiva, etc., comprende uno de los trabajos más arduos de las investigaciones iconológicas críticas. Por esta razón, en parte el desarrollo de estas mínimas automatizaciones en un inicio respondieron a trabajos seriados manuales de dicha investigación; más tarde, en recombinaciones posteriores, fueron construyendo caminos abiertos en el meandro del conocimiento por montaje.

La subjetividad de la investigación atravesada por los eventos antes narrados contribuyeron a un crecimiento exagerado de las unidades de análisis para la tesis doctoral. Si bien ya en la metodología inicial estaba presente el uso de montajes y de apertura hacia otras dimensiones de la cultura visual moderna en la relación arte-ciencia, el devenir propio de los acontecimientos produjo una gran cantidad de unidades, montajes e imágenes en distintos formatos agrupados en carpetas, hasta llegar a un número presuntamente inabarcable.

Finalmente, en la última etapa de la articulación ya mentada, la disposición de los paneles en un espacio de pensamiento cerró el curso de esta deriva en complemento con PDF y texto final. El espacio de pensamiento configurado para la tesis como *Montaje Total* reunió en una composición al *Pan Atlas Mundi* con los 88 paneles que contenían las unidades de análisis recabadas. La defensa de la tesis se edificó en esta arquitectura espacial, y propuso un itinerario desde la cultura visual a la obra de Xul Solar en un movimiento centrípeta y de las obras a la cultura visual en un movimiento centrífugo jerarquizado por la estratificación organizativa del *Pan Altar Mundi* (Bucari 2023).⁴ Este movimiento no es netamente conceptual, sino que el recorrido fue articulado en el espacio virtual de exposición.

Con estos antecedentes sumado al contexto digital 2.0 surge PANAUTOIMAGONON como un grupo de automatizaciones para entornos operativos como Windows y Mac OS. La funcionalidad y los aportes del Software permitieron identificar luego en su utilización vías posibles para la reflexión en

⁴ Link a defensa de tesis, para reflexión y explicación de la diagramación del Montaje Total: 6:36. Para la articulación centrífuga para el caso de la Imagen embriológica: 12:00 para la articulación centrípeta para la Imagen Radiográfica: 21:13, Conclusiones: 50:42

torno a las imágenes dentro de los estudios actuales a través de formas de visualización de unidades de análisis, ya adelantadas más arriba.

Laocoonte y Python

Se dice que Lessing nunca vio en persona el Laocoonte como sí lo hizo Goethe; hoy en el ámbito de los estudios iconológicos nos ubicamos más cerca de Lessing que del autor del Fausto. Más allá de la distancia entre nosotros y la obra y las conceptualizaciones ya a esta altura clásicas dentro de nuestro campo sobre su reproductibilidad, el acceso a las imágenes es mediado por otros soportes y dispositivos. Para el caso de la investigación doctoral ya citada, si ponemos de manifiesto el caso del visionado en persona de las obras, sólo corresponden a un veinte por ciento; las demás fueron trabajadas desde catálogos de exhibiciones o el catálogo razonado de Xul Solar en formato digital.

Para los documentos puede suceder lo mismo: a partir de otros estudios que citan y reproducen documentos nos encontramos con las fuentes sin la necesidad de visionarlas en persona. Esta conciencia del acceso al archivo vía una fuente secundaria, dada las características de visionado en el AD-FPK constituía un aporte en sí mismo con la intención de brindar una accesibilidad lateral a los documentos vía la publicación en el SEDICI con la autorización pertinente. Además, el hecho de que una imagen se sitúe dentro de un montaje con otras imágenes y con otras interpretaciones de dichos fenómenos culturales, posibilita acceder al conocimiento por el documento o por la imagen misma más que por la búsqueda de texto o las palabras claves. Uno podría pensar en imágenes “claves” en cada artículo, ponencia o tesis, y que ellas bien podrían formar un índice de búsqueda aglutinante entre campos diversos de los estudios culturales. En este sentido, cuanto más imágenes se incorporan a un estudio, es mayor la posibilidad de conectarse por medio de búsquedas iconográficas a otros campos disciplinares, y cuanto más montajes fijados alrededor de esa unidad, más redireccionamientos vía el conjunto disparan hacia otros campos en favor de la comparación.


El hecho de la distancia restituida por medio del acceso electrónico a la fuente, antes impreso, marca en la actualidad la imposibilidad de acceder al registro material de las obras —si bien existen ciertas estrategias de registros que intentan reponer esta experiencia—. Sin embargo, está claro que este sesgo inmaterial presenta la potencia de los materiales, digamos el polo plástico que transitan las artes contemporáneas visuales en la actualidad y la pregunta sobre la materialidad de las imágenes en el campo de la ciencias humanas.

Aquí como artista plástico siento la obligación de sentar mi posición frente a la superioridad de la visión ocular presencial de las obras plásticas en oposición a su reconstrucción medial tradicional, con esto me refiero a reproducir



...cuanto más imágenes se incorporan a un estudio, es mayor la posibilidad de conectarse por medio de búsquedas iconográficas a otros campos disciplinares...





ciones en libros o electrónicas. Si bien la tecnología y los sensores han avanzado en mostrar aquello que es invisible a los ojos humanos y configurarlo como variables de estudio, el objetivo del estudio iconológico crítico además de restituir una muestra del *ojo de la época*, comprende dar un lugar especial a la forma de producción de las obras en su composición matérica y procesual. Este objetivo se ve muchas veces atentado por las imposibilidades geográficas, metodológicas, etc., de acceso a los originales. Cuando digo metodológicas me refiero a que la manipulación de imágenes técnicas comprende, en el montaje, ciertas violencias y roturas del continuo espacial-temporal visibles especialmente en los tamaños relativos y en relación al cuerpo productor. En este punto para dar una dimensión de la técnica el vínculo entre la mano, el ojo y la materialidad presentada en la obra, se “dimensiona” valga la redundancia en la experiencia frente a la manipulación con el original.

Las imágenes reproducidas al ser manipulables pierden su relación de escala. Uno puede tomar lo infinitamente pequeño, una microfotografía con la mano y ponerla al lado de una reproducción del Laocoonte de quince centímetros, si hablamos de reproducciones, y de manera similar en las interfaces digitales. Si tomamos la fotografía y la imagen impresa por ejemplo para el Atlas Mnemosyne de Warburg, estamos llevando a las obras, manifestaciones culturales, etc., a la dimensión manipulable, o sea de la mano. Las imágenes pueden ser cogidas con la mano y resituadas en la arquitectura del espacio de pensamiento que se configura con los montajes; para nuestro caso las imágenes están primero llevadas a la dimensión digital y el gesto de manipulación está dado por las interfaces gráficas y no está limitado a la espacialidad de la arquitectura sino potenciado en la virtualidad del gesto de arrastre en la interfaz.

Ahora, teniendo en cuenta la relevancia de la imagen técnica y reproducida para los estudios comparados, incluso en “el juicio en ausencia de la obra”, retomamos la potencialidad de la automatización de los procesos digitales en el entorno virtual antes mencionado.


En este punto nos encontramos con otra serpiente que nos rodea, desde el lenguaje informático: Python.

PANAUTOIMAGONON:⁵

Este grupo de programas fueron pensados y diseñados para automatizar funciones de estudios comparados en entornos digitales y presentados como obra artística conjunta (PANAUTOIMAGONON).

PAN (PAN ARTchivo Nómade): Permite comparar imágenes con base de datos o dos imágenes entre sí, analiza desde la fuente CSV generada por AUTO,

⁵ Separata extraída de la página de presentación.
<https://panautoimagonon.wixsite.com/panautoimagonon>



para dar con el índice de similitud. Permite exportar Mosaicos o Paneles con las imágenes que más se acercan dentro de los parámetros de las librerías.

AUTO: Análisis de carpetas de imágenes para generar datos CSV para futuros análisis, corte de montajes en unidades individuales y datos cuantitativos. Gestor de colecciones.

IMAGONON RAM (Random ARSchive Memory): Comprende un dispositivo complejo de comparación entre grandes colecciones, Atlas, Archivos, publicaciones de distinta índole en una visualización de sus unidades aleatorias, dando por cuenta un modelo mnémico de aproximación indirecta de la visualidad comparada. Se utiliza para organizar las primeras visualizaciones de un archivo, para generar montajes curatoriales o aproximaciones visuales e indexaciones de bibliografía si la fuente utilizada en la colección remite a una imagen en un libro.

Estas funciones lo posicionan como una herramienta potente para los inicios de una investigación y para el remontaje de las unidades luego ya en la etapa conclusiva, dando cuenta de la transversalidad de los motivos iconográficos. Proporciona un lugar de choque y polarización entre imágenes y saberes de distintos campos en exposiciones y charlas, dando como resultado montajes de dicha exposición; entre otras funciones artísticas como por ejemplo la visualización de referencias en el campo de la industria cultural o en la revisión y organización de la producción propia.

Campo de Aplicación: Estudios comparados, Historia del Arte, Curaduría, Industria Cultural.

Desde el Problema al Programa. Del desmontaje de las unidades al remontaje aleatorio de la memoria.

Se seleccionó dentro de las posibilidades de lenguajes informáticos, el lenguaje PYTHON para establecer las primeras aproximaciones experimentales de las automatizaciones. Se formularon scripts más complejos por medio de importación de librerías; a este procedimiento se sumó la utilización de código generativo y el asesoramiento de programadores para la ejecución. El procedimiento fue de menor a mayor, esto quiere decir pequeños scripts o automatizaciones dentro de los sistemas operativos para acelerar procesos repetitivos hasta configuraciones más complejas. Luego, a partir de los primeros avances y pruebas se fueron consiguiendo los programas por separa-



Esta ecología entre fuentes, imágenes y montajes comprende el aporte metodológico a los estudios comparados...



do, que, en un futuro pretenden ser un grupo de aplicaciones dentro de un sistema más amplio para la visualización de fuentes, comparaciones y otras utilidades aplicadas a contextos con las mismas problemáticas.

Está claro que para realizar dichas operaciones antes es necesario contar con las fuentes digitalizadas, haber *hecho archivo*, tanto si partimos de las imágenes de un PDF, como si escaneamos o fotografiamos unidades, por ello el *acervo digital* de la propia práctica investigativa definió los lineamientos de los programas. El hecho de construir una base de datos que albergue las fuentes es el primer problema.

El proceso de desmontaje de las unidades de análisis, el siguiente paso, es también una de tareas más arduas y por repetitivas candidatas a la automatización. Para que una unidad visual, como la ilustración de un libro que forma parte de la biblioteca de Xul Solar pueda ser “manipulable” y “re-montable” en otras palabras: móvil, hay que desmontarla del registro inicial, sin perder su trazabilidad.

Para dar un ejemplo más claro, me enfrento con una fotografía digital de una carpeta de recortes de Xul Solar, la cual contiene una doble página con varias imágenes. La separación de las ilustraciones de la carpeta comprende la tarea de desmontaje, lo cual lleva a la creación de otro documento digital con formato y características especiales. El resultado sería una carpeta de imágenes, estas nombradas de la siguiente forma, siguiendo un orden de guarda griega: *Xul Solar (1933) Carpeta ZIONZI - Pag2. Img.1*. Pasamos de un registro de la doble página, de la experiencia de visionado del archivo, a la unidad de análisis manipulable en entorno digital.

Este es el proceso arduo de desmontaje de las fuentes, sean libros, carpetas de recorte o cuadernos, documentos, comprenden en primer lugar una experiencia de visionado y registro con una materialidad definida, luego un desmontaje en la constitución de la unidad mínima manipulable dentro del entorno digital, para de forma posterior recomponer un nuevo ordenamiento, por ejemplo en un panel. Todo ello deja un gran conjunto de elementos digitales, que llamamos fuentes, y constituyen el *archivo de la investigación*.

Aquí, comprendemos que hay un re-montaje de las fuentes, en la articulación compositiva visual dentro del espacio de pensamiento operativo (la mesa de trabajo móvil donde se compone el panel, por ejemplo por tomar un programa, el Illustrator) se producen las tensiones, disrupciones y apariciones de conocimiento en el montaje. Esta composición, por ejemplo un panel, que incorpora imágenes de distintas procedencias no sólo establece formas novedosas de continuidades y tensiones entre los objetos de conocimiento, sino que es una poderosa herramienta para restituir la procedencia-historicidad, en la forma articulada (textual-oral) propia de la *iconología crítica*.

Esta ecología entre fuentes, imágenes y montajes comprende el aporte metodológico a los estudios comparados puesto que el acceso al corpus total y sus conexiones aparecen y se configuran a través del montaje. Al

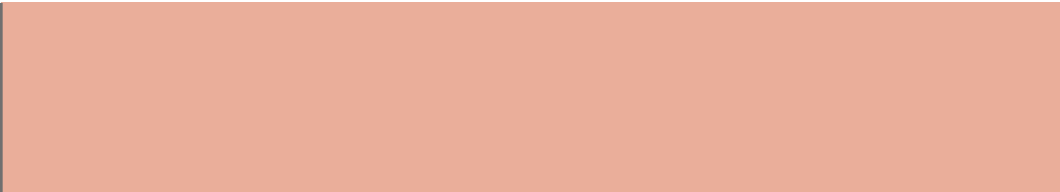
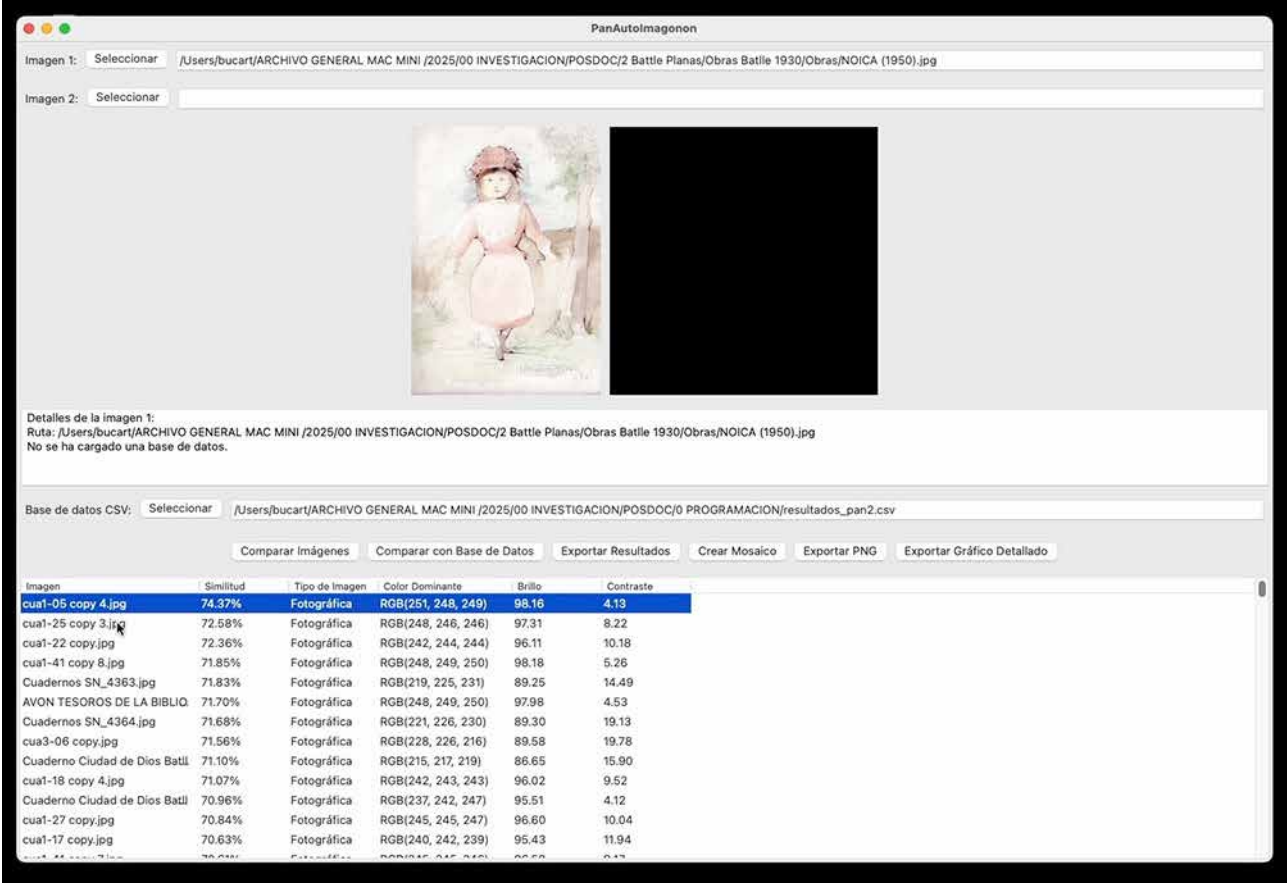


preguntarnos de dónde viene la imagen, en qué contexto fue realizada y qué otras imágenes la rodean en ese hábitat podemos tejer relaciones y derivas antes impensadas entre los campos temáticos a comparar (hacia donde van). Esta característica de la imagen de conectar dos o más campos temáticos desde una composición gráfica es uno de los usos que les otorgan los artistas modernos de la Bauhaus en sus publicaciones, como es el ejemplo de Moholy-Nagy, Kandinsky, Klee, entre otros.

El desmontaje del material recabado que ha *hecho archivo* a través de la digitalización de las fuentes es uno de los problemas que busca solucionar la generación de automatización en la carga de datos. El programa AUTO comprende estas funciones: separar las unidades de los montajes y generar los agrupamientos - carpetas contenedoras - de dichas colecciones de unidades. La descripción de dichas unidades se inscribe en la nomenclatura del archivo, JPG, como se observa es un abordaje experimental a ser mejorado por los protocolos disponibles como ATOM que comprende un uso estandarizado de los metadatos incorporados por AUTO en forma de CSV o Excel.

Este análisis cuantitativo de las imágenes separa automáticamente cada una por técnica, contraste y otras variables utilizando un sistema básico para la comparación entre las unidades. En la etapa siguiente del desarrollo de AUTO se busca unificar la gestión de dichas colecciones, tanto en el modo generativo, por ejemplo incorporar un PDF en donde se separen las unida-

Fig. 1. Imagen de la interfaz de PAN, la imagen de la obra de Battlle Planas *Noica* (1950) se compara con la base de datos CSV, como puede verse debajo están los indicadores, ordenados de mayor a menor desde el índice de Similitud.

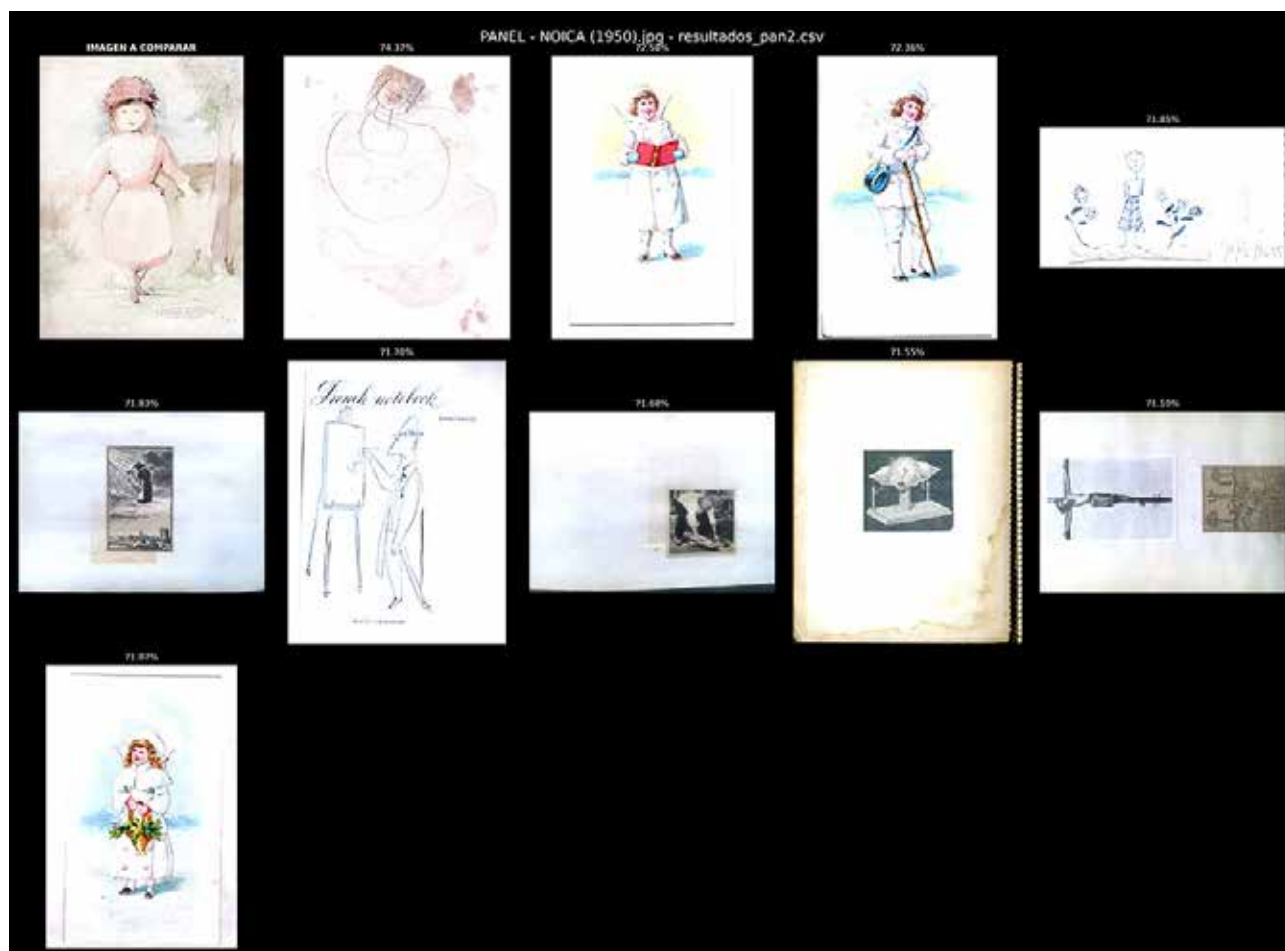


des visuales, por ejemplo de un catálogo, que dichas imágenes contenidas se exporten en una colección específica con el análisis de los indicadores realizados más complejos a través de otras metodologías de análisis de imágenes disponibles. Los indicadores de estas variables pueden ser más o menos elaboradas dependiendo de las librerías de análisis de imágenes y de otras técnicas dispuestas en las investigaciones actuales como landmarks, reconocimiento facial, análisis de imagen entre otros.

Al tener la colección con sus unidades separadas con dichos metadatos se puede entonces proceder a la comparación de las unidades, y una visualización de los conjuntos. En otras palabras la relación de una unidad contra un conjunto, por ejemplo la obra de Xul Solar *Gestación de Jesús* contra las carpetas de recortes, o para el caso de Batlle Planas de la obra *Noica* frente al material de sus cuadernos de recortes (Fig. 1). Ante esta necesidad se diseñó el segundo programa, PAN.

El programa PAN es aquel que provee la generación de montajes a partir de una colección de los datos cuantitativos de las mismas, para establecer comparaciones con otro corpus. Puede comparar una imagen con otra, o una imagen con una base de datos CSV. En el caso de PAN, el índice de similitud se construye a base de análisis de formato, contraste, tipo de imagen o re-

Fig. 2. Imagen 2 exportada por PAN, en donde se encuentra la imagen inicial, *Noica*, arriba a la derecha y los diez primeros resultados con el índice mayor de similitud proveniente del Archivo Silvia Batlle. Para una demostración en video (Bucari 2025)





La conciencia de este desvío en el montaje es el que provee la aleatoriedad en la visualización...



presentación, sin utilizar análisis complejos de imagen ya mentados (queda abierto para futuras actualizaciones). El objetivo de dicho programa es establecer dentro de una colección de imágenes paneles comparativos obtenidos a raíz de un índice de similitud.

Al ingresar la imagen inicial, por ejemplo la obra de arte *Noica* de Batlle Planas, se procede a compararla con el corpus de los cuadernos de recortes del Archivo Silvia Batlle. Cuando el programa se ejecuta obtenemos un panel de las diez imágenes que se ajustan a los indicadores iniciales que constituyen el índice de similitud, selecciona las diez más cercanas.

Lo que demuestra una poderosa herramienta en la búsqueda de fuentes y acercamiento a trazabilidad de las obras y los montajes de los artistas. Para el caso anterior, obtenemos: un dibujo de la infancia de una de las hijas de Batlle Planas, diferentes cromos y pegatinas con algunas con la misma pose y figura, así como otras imágenes en las cuales la relación es misteriosa o errónea (Fig. 2).

Este hecho es fundamental porque intercede en la potencia de la apertura del montaje a otras fuentes. Esta conciencia de aleatoriedad es la que llevó a la formulación del tercer bloque del programa, Random Archive Memory (R.A.M).

RAM (IMAGONON)

La metodología visual de comparación que fue descrita antes tiende a un análisis cuantitativo del corpus de imágenes cargado a través del índice de similitud, pero la potencialidad de la metodología de conocimiento por montaje reside, en mi opinión, en un modelo mnémico simultáneo orientado por las fuentes y sus analogías —proceso selectivo y visualización del sesgo—. Este es el que se da en la mesa de trabajo de la interfaz al crear manualmente los montajes por medio del arrastre de las imágenes. En otras palabras, el producto de PAN es direccionado, lo cual no es un rasgo negativo, pero atenta contra la deriva de las comparaciones en la forma que “muestra” los resultados.

La visualización de las unidades y el encuentro de las imágenes tiene lugar en un *espacio de pensamiento* en simultáneo (mesa de trabajo virtual, panel, etc.), en dicha composición juega la memoria visual sobre lo ya visto, aquí el sesgo de investigador en la selección de las fuentes, posteriormente en la operación selectiva de aquello que aparece en el montaje. La conciencia de este desvío en el montaje es el que provee la aleatoriedad en la visualización, por lo tanto surgió la incógnita de nuevas formas de dar *visualidad* a las imágenes, de confrontar las unidades ya fijadas en otro paradigma móvil distinto al conclusivo exigido por la academia —ya transfigurado en el dispositivo físico del *Atlas Moderno 88 + 1* (2023)—. Esto



Un montaje aleatorio de lo ya conocido desmonta el propio sesgo de investigador y abre nuevamente otras posibilidades de relación entre las fuentes...



quiere decir, para tratar de ser más claro, que el programa puede ser útil en la primera instancia de la composición de los montajes, como relación con las fuentes recabadas en el trabajo de campo en el archivo o en la etapa conclusiva, puesto que una visualización aleatoria de las unidades ya afectadas, en el sentido que están cargadas ya de una historia y un lugar dentro de la articulación del estudio (están afectadas), puede proponer otro tipo de relaciones que no han sido visionadas (obturadas la naturalización de la mirada). Un montaje aleatorio de lo ya conocido desmonta el propio sesgo de investigador y abre nuevamente otras posibilidades de relación entre las fuentes, como un relámpago benjaminiano abre la experiencia visual a otra dimensión del conocimiento.

La aleatoriedad mencionada corre en paralelo a la performatividad 2.0 de las imágenes en la contemporaneidad, el programa intenta restituir dicha experiencia de flujo “aleatorio” de imágenes que se nos interponen.

Aquí es cuando emerge R.A.M, basado en el acceso aleatorio a la memoria y, en un clivaje hacia lo archivístico-artístico, Random Archive Memory implica la confrontación en un espacio de montaje de unidades visuales provenientes de *Colecciones* que funcionan como índices para la construcción de conocimiento iconológico crítico.

El programa posibilita, basado en un inicio en *Shifting Titles* (un antiguo salvapantallas que construye montajes de imágenes en una panelización animada), generar paneles y confrontar colecciones de imágenes tanto de archivos como de publicaciones u otras fuentes que las agrupan (Fig.3). La originalidad del programa se evidencia en la posibilidad de detener el flujo aleatorio de la colección y fijar en el espacio de pensamiento las unidades que se presentan de forma acelerada y aleatoria. Este devenir icónico aleatorio atraviesa todas las fuentes cambiando su disposición y su tamaño sin perder su proporción permitiendo un visionado basado en un desmontaje del archivo y las colecciones. El programa al cargar un formato de imagen como .JPG, PNG, etc. permite tanto la comparación de las unidades extraídas de las composiciones, como las composiciones mismas. Esto quiere decir que podemos comparar tanto el conjunto de imágenes como las imágenes entre sí, en otras palabras, paneles con unidades o paneles y paneles. Si la performatividad moderna o cualesquiera que sea el segmento cronológico instaura una relación con las imágenes y, en particular, con las imágenes técnicas, encontramos en las colecciones y en las composiciones de las mismas (cuadernos, carpetas de recortes, recortes no fijados, etc.) el despliegue micro de ese régimen escópico, que se torna registro material tanto en lo privado (la dimensión del archivo), como en lo público (dimensión de obra y publicaciones editoriales). El programa permite comparar la formatividad de los conjuntos por ejemplo de fijaciones de unidades para los casos de Xul Solar o Batlle Planas, o el mismo Warburg, con una metodología y visualización de los objetos orientados antropológicamente

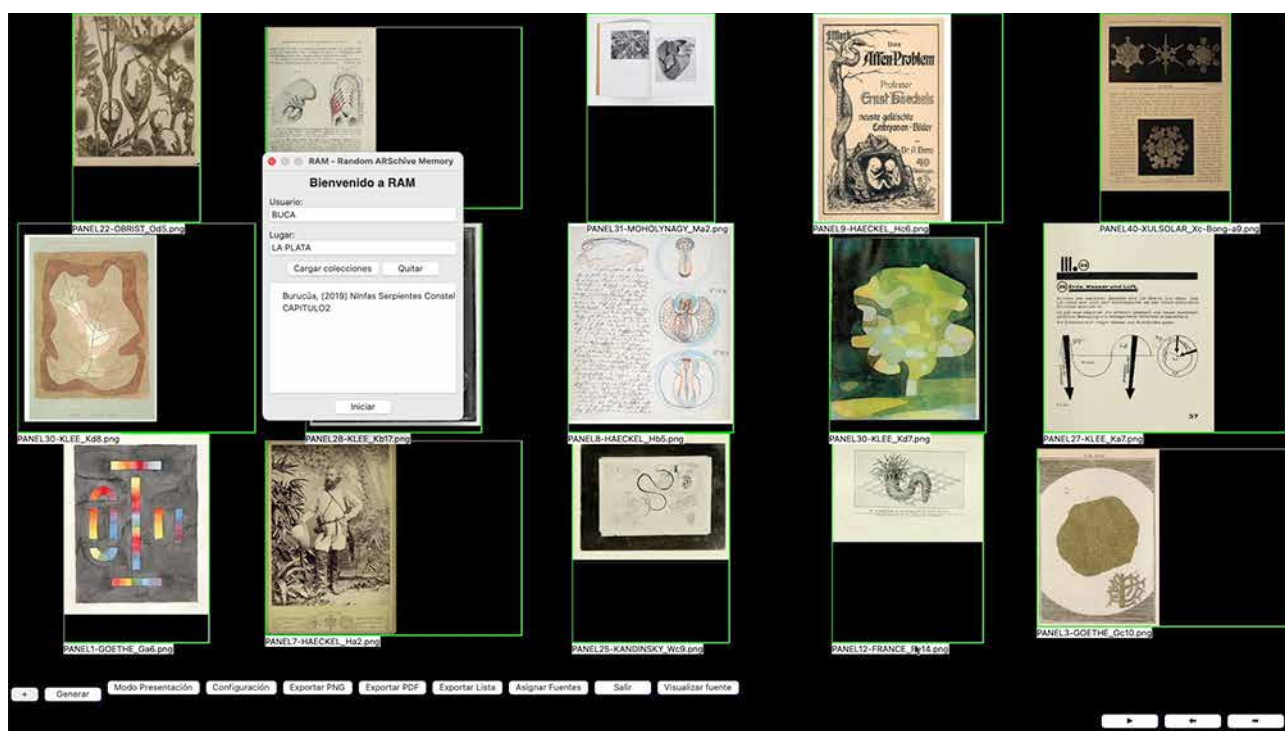


Fig. 3. Interfaz de R.A.M, al final del proceso. Los recuadros verdes indican que las unidades han sido fijadas. La opción de visualización de las fuentes están visibles y describen la trazabilidad de las mismas. Para una demostración en video ver fuente (Bucari 2025b).

para establecer comparaciones, simultaneidades, tensiones en sus fuentes y organizaciones.

No podemos describir todo el uso del programa, sino tratar de mentar su funcionamiento en unas pocas líneas.⁶ Ya describimos que el usuario genera matrices en las cuales las imágenes se despliegan en su espacialidad y detener el flujo temporal mnémico del dispositivo, también puede adelantar y retroceder para restituir la expresión de una imagen. Cuando se inicia se produce el visionado aleatorio y al tocar el botón de pausa se detiene el devenir icónico, se puede seleccionar y separar de ese flujo a la imagen, al reiniciar el proceso la imagen seleccionada queda fija y el resto sigue su curso, de esta forma el usuario selecciona y reselectiona imágenes que se mantienen en el panel. Al concluir este proceso, el programa permite exportar un panel en PNG, un Excel con las imágenes incrustadas y un PDF (Fig.4). Estas son las funciones generales del programa. Actualmente están disponibles las colecciones de los Paneles de la Tesis Doctoral, y sus unidades, así como la colección de los Paneles de Aby Warburg, sus paneles y unidades.

Presentación del Software R.A.M

⁶ Para una descripción del uso de R.A.M, puede rescatarse el manual dentro de la página web (Bucari 2024b) o el video demostrativo (Bucari 2025b).

R.A.M tuvo una presentación en las Jornadas Internacionales de Filosofía de la Imagen realizadas en la UBA (2024) y la recepción fue muy alentadora. De lo expuesto, muchas de sus utilidades comprenden más allá de las funcionalidades descritas del Software, un modelo de memoria. Esto quiere decir,

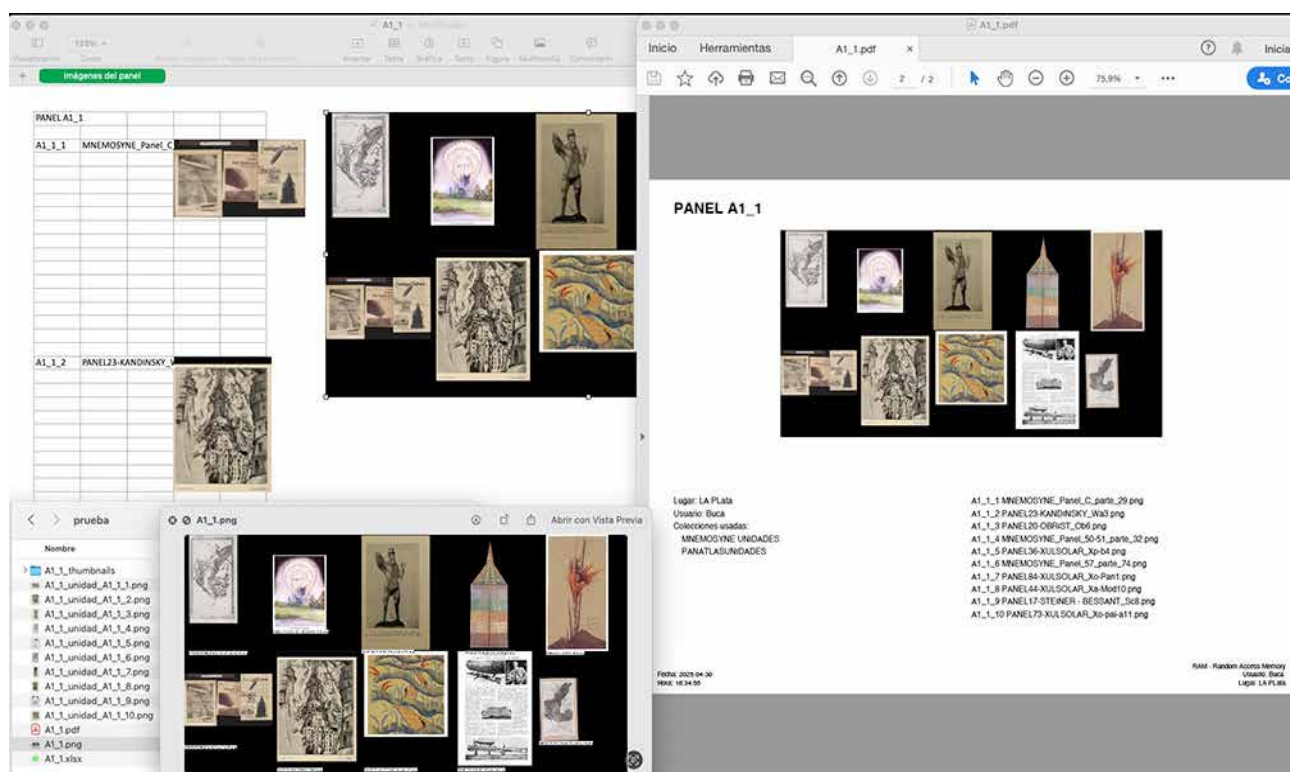


Fig. 4. Captura de Pantalla con las tres opciones de Exportación. Png maestro con sus unidades separadas en archivos. Excel con Imágenes incrustadas y descripción del Panel y unidades, y por último, el PDF. Este tiene una miniatura del Panel, y la descripción de cada unidad así como el lugar, el usuario, las colecciones utilizadas y la hora de realización del Panel.

un re-visionado de imágenes que están cargadas de un afecto constituido, como unidades a lo largo de una trayectoria (investigación, taller, seminario, exposición). Este reordenamiento aleatorio y su reelección, de documentos de distinta índole propone en el formato pedagógico una reconstrucción de una experiencia a partir de las imágenes construida de forma colectiva.

Por dar un caso específico, el espacio de pensamiento comprende como ya lo hiciesen otros teóricos de la imagen un espacio de confrontación, con lo cual uno puede confrontar imágenes propias de distintos artículos a la espera de la aparición en el montaje, o frente a otras manifestaciones estéticas o teóricas. De hecho en el caso de la presentación mesa de las jornadas, se utilizó como material para las *colecciones* (grupos de imágenes de las cuales se nutre el software para generar los montaje), imágenes de artículos previos de los disertantes sumado a imágenes utilizadas en las exposiciones sincrónicas de la mesa. Esta modalidad de *crossover* entre los presentadores fue de un efecto casi instantáneo en la conciencia de la carga afectiva de las imágenes por parte de cada ponente, además de las preguntas y ejes transversales que surgieron en el re-visionado de lo expuesto en la secuencia de la presentaciones, la estrategia de describir el programa al final dio con la potencialidad de la experiencia sintética de R.A.M.

Los resultados fueron alentadores en tanto a la reflexión sobre el *mostrar*, la restitución mnémica a partir de unidades visuales de un registro de corto plazo, como fue la mesa específica, así como diferentes usos de estudios comparados a la luz de la explicación del funcionamiento de R.A.M. en contextos pedagógicos.

Nota final: Conceptualizaciones operativas



Desde una antropología de la imagen contemporánea, nos ubicamos paralelos al ecosistema actual de las imágenes digitales...



- 1- Las imágenes digitales, y sus metadatos, tienen la posibilidad de funcionar como indexación de bibliografía.
- 2- El panel es una microcolección.
- 3- Investigar *con* y *a* través de imágenes es *hacer archivo*.
- 4- La disposición visual del conocimiento, en otras palabras, el montaje es un corte transversal momentáneo de ese archivo y sus colecciones.
- 5- El modelo aleatorio de la memoria, la aparición de las imágenes de forma intespectiva lleva a configurar una reflexión crítica de cómo las imágenes nos interceptan. Desde una antropología de la imagen contemporánea, nos ubicamos paralelos al ecosistema actual de las imágenes digitales, las cuales se nos presentan prestidigitadas en distintas plataformas y las concebimos como producto de una preselección algorítmica, cuestión que el programa R.A.M muestra tanto en las colecciones que se utilizan, primera selección, como en las imágenes que se fijan del devenir icónico.
- 6- Las imágenes pueden funcionar como palabras clave, en los estudios, artículos y tesis, la selección de imágenes jerárquicas puede dar cuenta de una interrelación bibliográfica más amplia. Esto ya sucede, desde que se puede buscar con imágenes dentro de los motores disponibles, pero, a su vez una estrategia de "IMÁGENES CLAVE" daría con novedosa forma de organizar el conocimiento y su visualización.
- 7- La producción de colecciones, de índole selectiva, en un criterio curatorial colaborativo, puede dar cuenta de acuerdos entre los indicadores utilizados en la clasificación de imágenes, e incorporar formas de visualización del material de archivo que son susceptibles luego de ser automatizadas en la carga de datos. Acelera así el acceso a las fuentes y datos de las investigaciones dentro de los Institutos y los repositorios digitales y operaría en su aplicación, en facilitar las relaciones entre campos alejados del conocimiento académico. Una práctica similar al *card sorting* de las estrategias de diseño de interfaces, que cumple la función encontrar los patrones de ordenamiento de una serie de unidades en categorías, que se transforman en los datos para dar cuenta de una accesibilidad del contenido acorde a la interacción de los usuarios.
- 8- Los procesos de automatización y la cuantificación de las imágenes cambia, desde que estamos inmersos en el ecosistema 2.0 (saco aquí la inteligencia artificial y generativa por un momento), en otro paradigma de viabilidad de las investigaciones. El efecto más obvio es el acceso y reproducibilidad de las imágenes para uso en montajes, pero también, la posibilidad de manipular una muestra cada vez mayor de imágenes.



El dibujo se configura en el sentido crítico metodológico como la operación privilegiada para el trabajo sobre montajes e imágenes



- 9- Así como el mapa no es el territorio, la fuente digital o el escaneo no es el documento. Esta distancia suprimida entre la reproducción de los repositorios digitales y los libros es menor, y distinta cuando hablamos de reproducciones de obras pictóricas, por ejemplo, o fotográficas. Pero hay que señalar que es una aproximación y que esta metodología conlleva a constituir un espacio donde las dimensiones y tamaños relativos (en relación al cuerpo) se suprimen y los indicadores pueden resultar alterados en la mediación electrónica. La misma violencia se orienta hacia la materialidad de las imágenes, si estamos mediados vía electrónica, que achata y suprime esta dimensión.
- 10- Tanto hay un límite en el decir y el mostrar cómo en la articulación verbal de las imágenes, y en consecuencia, del uso de la voz en el texto. La configuración metodológica en este sentido deviene, y aquí es en donde los productores de imágenes son privilegiados, en instancias fenomenológicas de producción, de las cuales se nutre el uso de las imágenes en pos de una construcción general de una epistemología de artes por las imágenes. Crucial en las instancias de investigación en artes y arte basado en investigación que atraviesa el arte contemporáneo.
- 11- El dibujo se configura en el sentido crítico metodológico como la operación privilegiada para el trabajo sobre montajes e imágenes, puesto que es idea y proceso al mismo tiempo (pasa por el cuerpo), configura una operación sustantiva para aquellos investigadores que hagan uso de las imágenes como objetos de conocimiento vía organización diagramática.
- 12- La articulación que cose los intervalos entre las imágenes es un recorrido en el espacio de pensamiento definido, por lo tanto comprende una dimensión temporal y espacial repuesta en el acto expositivo -sea textual u oral-.
- 13- A las vistas de la proliferación de obras y de imágenes “falsas” o de atribuciones erróneas a artistas, los libros, los catálogos razonados, pasan a ser la referencia por la cual debemos guiarnos a la hora de construir el nexo de la imagen con el autor, el contexto, etc. Puesto que los libros previos al 2023 nos dicen que son humanos, y que las imágenes pudieron ser modificadas por la edición digital pero no generadas sui generis.
- 14- Desmontar la carga afectiva de las imágenes en una visualización del conocimiento evidencia el sesgo y la traza selectiva tanto en las colecciones como en las imágenes, replantea la configuración de los regímenes escópicos imperantes en los formatos académicos. Tanto en cómo debe entregarse una tesis, en la cantidad de imágenes que se permiten en una publicación y el lugar jerárquico o no que ocupan en la producción de conocimiento. Es claro que este régimen sigue operando basado por ejemplo en la publicación impresa, donde las imágenes, el color dan un encarecimiento en el costo, en la maquetación del texto, etc. Cuestión que debe ser saldada de alguna u otra manera dentro del campo de la

investigación, puesto que la reticencia académica al uso de imágenes parece, en cierto punto una falta de criterio selectivo por parte del investigador o un costo en la viabilidad, puesto que trabajar con imágenes exige una labor de descripción de la fuente, que tiene un costo formal de gran peso al momento de la escritura (de hecho esta fue la necesidad de la automatización al inicio). Por otro lado, está claro que para una metodología de conocimiento por montaje, las imágenes y su disposición en el espacio de pensamiento (que ha sido fijado) es de vital importancia, y que la adecuación a ciertos formatos impuestos puede, de alguna u otra manera cercenar las posibilidades de los estudios. De hecho si hablamos de estudios visuales o de la cultura visual, la pretensión selectiva de las imágenes del contexto de producción del objeto analizado, debe por tanto usar una mayor cantidad de unidades ya que una sola imagen no determina el total, o por lo menos construir en la orientación selectiva una apertura a un posible conjunto más amplio. ■

Referencias

- > Bucari, A. (2023) *Xul Solar: convergencia entre arte y ciencia. Uso de la imagen técnica y científica. (1912-1924)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes [inédita]. <https://doi.org/10.35537/10915/158028>
- > Bucari, A. (2023b) *Acto de defensa - Tesis Doctoral en Artes (FDA-UNLP)* - 30-08-2023. https://www.youtube.com/watch?v=TQDpYPWsXJM&t=584s&tab_channel=Agust%C3%ADnBucari
- > Bucari, A. (2024) *Panautoimagonon. Sitio web*. <https://panautoimagonon.wixsite.com/panautoimagonon>
- > Bucari, A. (2025a) *Demostración P.A.N Cuadernos IHAAA*. Video. [Link de acceso https://youtu.be/aQOOkjv9WIE](https://youtu.be/aQOOkjv9WIE)
- > Bucari, A. (2025b) *Demostración R.A.M Cuadernos IHAAA*. Video. [Link de acceso https://youtu.be/bEgJ89yGeEk](https://youtu.be/bEgJ89yGeEk)
- > Mitchell, W. J. T. (2019). *La Ciencia de la Imagen*. Madrid: Akal.

La multimedia y los medios digitales como herramientas de comunicación en los museos de arte

> **Marcos Emmanuel Juárez Agüero**

MarcosEJAo1@gmail.com

Facultad de Artes,
Universidad Nacional
de La Plata

Introducción

El universo de los museos de arte ha evolucionado a lo largo del tiempo, tanto en su funcionalidad como en los elementos que los conforman. El funcionamiento de estas instituciones se ha basado históricamente en tres funciones principales: la preservación, la investigación y la comunicación. Esta última se ha convertido en un eje central, no solo por ser el aspecto más visible, sino también porque articula la exposición y la transmisión de información mediante diversas formas de mediación.

La comunicación en los museos depende, en gran medida, del lenguaje no verbal de los objetos y de los fenómenos que se hacen observables a través de las exposiciones. Estas, al constituir una parte esencial del sistema comunicativo del museo, crean un espacio de interacción social que involucra activamente al público. Por ello, resulta necesario reflexionar sobre las formas de presentación, los modos de comunicar y los recursos expresivos utilizados.

Con el advenimiento de las tecnologías digitales y los nuevos medios, los museos comenzaron a explorar otras dimensiones para acercar sus colecciones al público. Estas herramientas permitieron nuevas maneras de transmitir contenidos, ampliar el acceso a la información y transformar la experiencia del visitante. En este sentido, el presente trabajo es una adaptación de mi trabajo final de carrera para la Cátedra de Taller de Diseño Multimedial 5, realizado en el año 2024. Se enfoca en analizar cómo la multimedia y los medios digitales han reconfigurado la comunicación en los museos de arte, así como en comprender cuál ha sido el impacto de estas transformaciones en la manera de concebir el arte en dichos espacios.

Entrecruzamiento: los nuevos medios y los museos de arte

Según Claudia Kozak (2010), los nuevos medios iniciaron un proceso de combinación de distintos elementos y materiales que fueron puestos a disposición del público en forma de entornos interactivos o datos navegables. En este contexto, lo interactivo adquiere una presencia cada vez más relevante, entendido como la relación entre un ser humano y un sistema que opera en tiempo real y de manera simultánea por ambas partes. Este vínculo es mediado por las interfaces, que organizan la manera en que se establece la relación con el sistema e invitan al público a interactuar y romper con su rol pasivo, planteando tanto un desafío como la posibilidad de decidir si accionar o no.

Cada usuario tiene la libertad de elegir cuánto tiempo observar una imagen, qué sonidos reproducir, cómo recorrer distintos espacios o cómo romper con la linealidad del discurso expositivo, transformando así la experiencia en una estructura más rizomática.

Sin embargo, todavía existen museos que mantienen estrategias, visiones y diseños de exposición más convencionales como una decisión funcional. No obstante, es importante reconocer que los medios digitales forman parte de la realidad contemporánea y que, en muchos casos, el público espera encontrar elementos digitales dentro del ámbito museístico. Por lo tanto, no se trata de concebir lo digital como una obligación, sino como una herramienta disponible que puede enriquecer la experiencia del visitante y fortalecer el vínculo con las exposiciones. Esta perspectiva permite reflexionar sobre modos alternativos de comunicar, ofrecer información y potenciar las narrativas de la institución.


Tal como señala Parry (2013), en la actualidad los medios digitales han pasado a constituirse en una norma dentro del universo museístico, al punto de ser parte integral del mismo. Las experiencias se entrelazan con lo digital, ya sea mediante la recepción de contenido en dispositivos personales o a través del uso de tecnologías como la realidad aumentada. En la actualidad, lo digital ya no representa una novedad, sino un componente activo de la experiencia del museo.

En esta misma línea, Geismar (2018) analiza cómo los medios digitales han permitido acercar las colecciones a un público más amplio, posibilitando la síntesis de información mediante textos, imágenes y objetos en un mismo espacio. Esto ha contribuido a expandir las capacidades comunicativas del museo, desplazando el modelo tradicional centrado en la vitrina para dar lugar a exposiciones enriquecidas con capas de información contextual. En este sentido, los objetos exhibidos dejan de ser meros vehícu-



...lo interactivo adquiere una presencia cada vez más relevante, entendido como la relación entre un ser humano y un sistema que opera en tiempo real...





los de transmisión para convertirse en entidades apreciables en sí mismas dentro de un entorno interactivo y multimodal.

Cabe destacar que los medios digitales no son meras herramientas de apoyo, sino que poseen la capacidad de construir sus propias narrativas y discursos. Por esta razón, resulta fundamental reflexionar sobre qué se desea transmitir a través de ellos. Según (Rodríguez Ortega (2011), es esencial prestar atención a las relaciones de poder, las estrategias y los supuestos que subyacen en las nuevas estructuras y modalidades narrativas. Estas tecnologías no solo permiten expandir la información, sino que también promueven nuevas prácticas de difusión que fortalecen la interacción con el público.

Por otro lado, uno de los acontecimientos que marcó un punto de inflexión en esta dinámica fue la pandemia de COVID-19, que aceleró y profundizó el uso de tecnologías digitales en el ámbito cultural. Como expresa Chic Pujol (2021), muchas organizaciones comenzaron a reconocer el potencial de las nuevas tecnologías para el campo del arte y la cultura. La realidad virtual, por ejemplo, permitió la realización de visitas inmersivas, brindando a los usuarios acceso a contenidos museísticos desde sus hogares. Un ejemplo de ello es la iniciativa *"El Louvre desde casa"*, impulsada por el Museo del Louvre, o el Museo Nacional de Bellas Artes, que ha puesto a disposición sus colecciones a través de la plataforma *"Google Arts & Culture"*¹; entre otros casos similares.

Estas experiencias no solo ampliaron el alcance de las instituciones, sino que también reforzaron la calidad de la comunicación con el público. En este nuevo paradigma, el foco dejó de estar puesto exclusivamente en la cantidad de interacciones y se desplazó hacia la calidad de los contenidos, la profundidad de los discursos y el tipo de vínculo generado con los usuarios. Hasta el momento, se ha observado que la incorporación de la multimedia en el contexto museístico puede realizarse sin mayores dificultades, potenciando la capacidad de estas instituciones para el intercambio de información y enriqueciendo las experiencias del público en relación con las exposiciones. En este sentido, lo que aquí se busca indagar es si el uso de estos medios constituye una verdadera alternativa a los enfoques convencionales dentro del museo, promoviendo nuevas formas de interacción y comunicación en torno a las colecciones, o si, por el contrario, podría representar un obstáculo para el cumplimiento de la función esencial del museo: garantizar una experiencia sensible, ordenar el conocimiento y transmitir la cultura.

Para ello, se analizaron diversos casos de museos que han incorporado herramientas multimedia como parte de sus estrategias comunicativas, centrándose en cómo utilizan sus sitios *web*, redes sociales, aplicaciones móviles y tecnologías de realidad virtual o aumentada. Se

¹ Google Arts & Culture es una plataforma en línea para instituciones culturales, la cual permite compartir obras de arte y patrimonio con el público.

prestó especial atención a aspectos como la accesibilidad, la interactividad y la viabilidad de estos recursos, con el fin de comprender el impacto real de los medios digitales en la transformación de las experiencias museísticas contemporáneas.

El uso de la multimedia en los museos

El *Rijksmuseum*, ubicado en Ámsterdam, Países Bajos, está dedicado al arte, la artesanía y la historia. Su sitio *web* oficial cuenta con una página de inicio que no solo organiza la planificación de la visita —brindando información sobre horarios de apertura, exposiciones y actividades actuales y futuras—, sino que también justifica por qué merece ser visitado. Incluye, además, secciones más convencionales como *podcasts* y destacados institucionales. Sin embargo, un apartado especialmente relevante es *Rijksstudio*, una aplicación *web* lanzada en 2012 y alojada en el mismo sitio.

En esta sección, el museo permite la descarga gratuita de imágenes en alta resolución de su colección, sin derechos de autor ni regalías, para uso tanto personal como comercial. El público no solo puede coleccionar digitalmente las obras, sino también intervenirlas y transformarlas mediante programas de edición de imágenes, sin restricciones. Estas creaciones pueden subirse al mismo sitio o compartirse en redes sociales. Cada año se celebra una competencia de diseños, los *Rijksstudio Awards*, donde un jurado de expertos evalúa las propuestas enviadas por los usuarios.

De la misma manera, la aplicación del *Rijksmuseum*, además de facilitar la compra de entradas y visitas guiadas con audioguía en varios idiomas, permite visualizar la colección digital e incluye un mapa interactivo que ayuda a ubicar exhibiciones, obras y artistas. Este mapa está complementado con historias, entrevistas e información adicional. También permite explorar la colección desde casa, ampliando imágenes para apreciar detalles y descargarlas mediante la herramienta mencionada anteriormente. Asimismo, ofrece la posibilidad de crear una ruta personalizada para recorrer el museo o seleccionar itinerarios creados por otros visitantes, a partir de una serie de preguntas que sugieren la opción más adecuada para cada usuario.

Este museo cuenta también con una sección en su *web* llamada *From Home*, donde ofrece materiales que utilizan recursos tecnológicos inmersivos. Un ejemplo son los recorridos en video 360° o entornos virtuales de exposiciones que combinan música, dinámicas interactivas y videos para gafas de realidad virtual. Algunas obras digitalizadas incorporan puntos de interacción, que permiten al usuario explorar contenido adicional y escuchar audios explicativos. Estos audios siguen una narrativa, aunque el recorrido puede ser elegido libremente. Esta dinámica fue lanzada en



El público no solo puede coleccionar digitalmente las obras, sino también intervenirlas y transformarlas mediante programas de edición de imágenes...



2020 como respuesta a la pandemia de COVID-19. No obstante, el uso de tecnologías interactivas en el museo no es reciente: años atrás ya habían implementado *Paint Job*,² una aplicación que, al apuntar con la cámara del dispositivo móvil, aumentaba digitalmente algunas colecciones y ofrecía información complementaria.

Por su parte, el Museo del Louvre ubicado en París, Francia, está dedicado tanto a las Bellas Artes como a la arqueología y las artes decorativas. Utiliza diversas redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* y *YouTube*, donde publica casi diariamente imágenes o videos breves sobre sus exhibiciones, colecciones e instalaciones, invitando al público a visitarlo. Un detalle interesante es que, en lugar de utilizar un logotipo tradicional, el museo emplea como foto de perfil la imagen de *La Gioconda*, su obra más emblemática, lo cual resulta un recurso visual atractivo.

Asimismo, muchas de sus publicaciones vinculan obras o artistas con el contexto histórico de Francia, proporcionando información y promoviendo una invitación a la reflexión. En este marco, el museo desarrolló una experiencia inmersiva llamada *Mona Lisa: Beyond The Glass*, creada en colaboración con Emissive³ y HTC VIVE⁴, para conmemorar el 500 aniversario de la muerte de Leonardo Da Vinci. Esta experiencia, disponible en la plataforma *Steam*⁵, narra la historia de la obra y explora las técnicas y métodos del artista.

Durante la pandemia de 2020, el Louvre lanzó la iniciativa *El Louvre desde casa*, que ofrece visitas virtuales gratuitas. Entre ellas se destaca un recorrido por la *Petite Galerie du Louvre*, orientada a la educación artística de niños y jóvenes. Esta permite explorar obras prehistóricas y contemporáneas en 360°, interactuar con las piezas y acceder a información detallada. Además, el museo ha desarrollado una serie de *podcasts*, transmisiones en vivo y contenidos dirigidos al público infantil.

Por otra parte, un ejemplo local es el del *Museo Nacional de Bellas Artes*, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Esta institución pública alberga una vasta y diversa colección artística, que incluye pinturas, esculturas, dibujos, grabados, textiles y objetos. Su sitio *web* oficial presenta una página de inicio con información sobre exposiciones, horarios, noticias institucionales, acceso a la colección y planificación de visitas, entre otros aspectos.

Uno de los elementos destacados del sitio es la digitalización de 2.500 obras en alta definición, acompañadas por textos y audios descriptivos. Estas están organizadas por períodos, géneros, ubicación o contexto, y el sitio incluye un filtro de búsqueda avanzada y recorridos sugeridos según el tipo de arte y época. Además, se informa si la obra está en exhibición y su ubicación dentro del museo.


Hace algunos años, el museo desarrolló una aplicación que ofrecía audioguías en español para recorrer 41 obras destacadas de la colección per-

2 La aplicación ya no se encuentra disponible para su descarga. Se trataba de una iniciativa por parte de la agencia creativa Brilliant After Breakfast, donde los visitantes podían escanear pinturas con su celular para sumarle una capa de realidad virtual sobre la obra real. Una suerte de acto de vandalismo virtual

3 Emissive era una compañía que diseñaba y desarrollaba experiencias de realidad virtual para instituciones culturales y empresas desde 2005.

4 HTC Vive son gafas de realidad virtual fabricadas por HTC y Valve.

5 Steam es una plataforma de distribución digital de videojuegos desarrollada por Valve Corporation desde 2003.



manente, complementadas con textos, imágenes y audio. También incluía información sobre exposiciones temporales, horarios y un mapa interactivo del museo. No obstante, esta aplicación fue retirada de las tiendas de descarga de *Android* e *iOS*. En la actualidad, solo es posible acceder a una audioguía *web* de 34 obras, con funcionalidades similares.

Un apartado especialmente valioso es una serie de audioguías accesibles para personas no videntes o con baja visión, que invitan a recorrer obras escultóricas de la cultura prehispánica a través del relato de 13 pistas de audio, lo cual fortalece el acceso inclusivo al patrimonio público.

Durante la pandemia, el museo incursionó en experiencias de realidad aumentada y virtual mediante la plataforma *Google Arts & Culture*, ofreciendo un recorrido virtual en 360° por sus instalaciones. Esta propuesta incluía una colección de 321 obras exhibidas en ese momento. Sin embargo, desde entonces, el museo no ha continuado explorando estas tecnologías de manera sostenida.

Conclusiones

La combinación de la tecnología y los nuevos medios ha llevado a un replanteamiento de las ideas tradicionales en torno a la comunicación en los museos de arte. A lo largo de este trabajo, se buscó comprender y analizar el desarrollo, la implementación y la apropiación de las nuevas tecnologías como herramientas fundamentales para la comunicación museística. Se destacó la importancia de estos recursos, no solo porque el público ha naturalizado su presencia en el ámbito de los museos, sino también porque permiten responder a los cambios propios de las dinámicas digitales contemporáneas, cada vez más mediatizadas.

La pandemia de COVID-19 representó un desafío significativo y marcó un cambio de paradigma para las instituciones museísticas, que se vieron obligadas a adaptar y transformar sus prácticas tradicionales en un corto período de tiempo, con el objetivo de seguir exhibiendo sus colecciones mientras millones de personas permanecían confinadas en sus hogares. Sin embargo, muchas de esas estrategias fueron posteriormente discontinuadas y, en varios casos, no se profundizó lo suficiente en aquellas que resultaron esenciales para que los museos pudieran cumplir con su función durante la crisis sanitaria.

En este sentido, es necesario reconocer a la multimedia y a los medios digitales como parte constitutiva de la realidad museística actual, dado que resultan esenciales para las estrategias de exhibición y comunicación de estas instituciones. Estas herramientas no solo permiten ampliar y mejorar las prácticas existentes, sino que también posibilitan la creación de nuevas materialidades, promueven el acceso democrático al patrimonio cultural y forta-



...es necesario reconocer a la multimedia y a los medios digitales como parte constitutiva de la realidad museística actual...

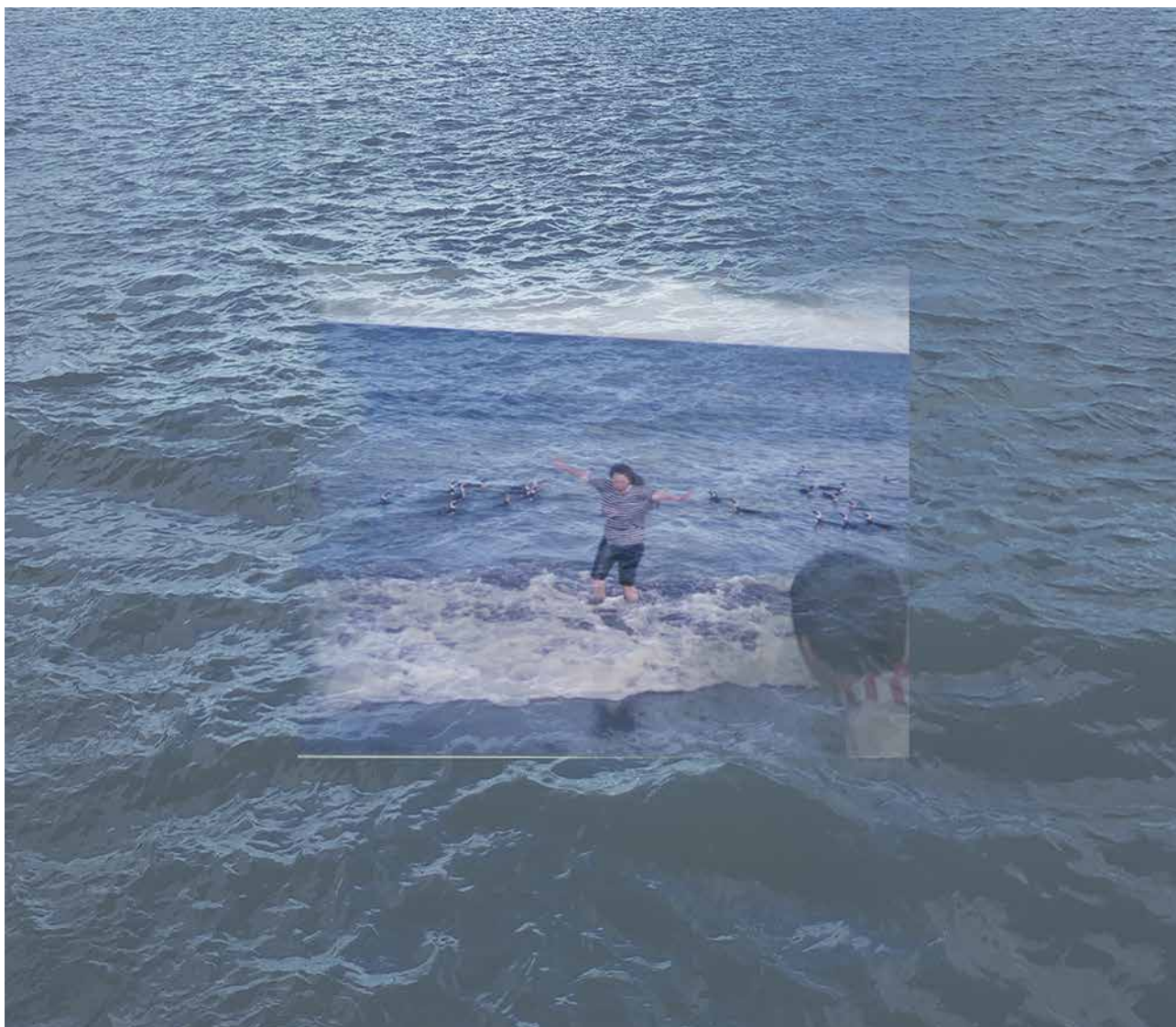


leen nuestra relación con él. Lejos de constituir un obstáculo, las tecnologías digitales potencian los objetivos y discursos de los museos.

En el contexto actual, algunos de los recursos analizados ya comienzan a estar atravesados por el uso emergente de la inteligencia artificial. Esto nos invita a reflexionar sobre su papel dentro del ámbito museístico y a plantearnos nuevas preguntas: ¿Qué posibilidades ofrecen estas herramientas para el futuro de la conservación, exhibición y acceso a las colecciones? ¿Y qué impacto podrían tener en la democratización del patrimonio cultural? ■

Referencias

- > Comité Internacional de Museología. (Ed.). (2010). Conceptos claves de la museología. Recuperado el 4 de marzo de 2025 de: Conceptos claves de museología - ICOM ICOFOM
- > Geismar, H. (2018). *Museum Object Lessons for the Digital Age*. UCL Press.
- > Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas Argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- > Parry, R. (2013). The End of the Beginning: Normativity in the Postdigital Museum. *Museum Worlds*, (1), 24-39. <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010103>
- > Pujol Chic, L. (2021). Los usuarios, los contenidos y la inversión, elementos claves en la reformulación de la comunicación digital de las instituciones culturales. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Revista PH: Comunicación y redes sociales en instituciones culturales*, (102), 143-145. <https://doi.org/10.33349/2021.102.4793>
- > Rodríguez Ortega, N. (2011). Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica. Universidad de Málaga: Museo del Patrimonio Municipal de Málaga. *Museo y territorio*, (4), 14-29.
- > https://www.researchgate.net/publication/259486978_Narrativas_y_discursos_digitales_desde_la_perspectiva_de_la_museologia_critica



> Natalia Carod.

Un fugaz encuentro con
el horizonte.

Fotomontaje digital.

2021.

Galería de Artistas

Some Alice.ai. Reescrituras y collages en tiempos de Inteligencias Artificiales. Un ensayo

> **Natalia Di Sarli**

nataliadisarli@gmail.com

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

Cuando yo uso una palabra –insistió Humpty Dumpty– quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos.

Alicia a través del espejo (Carroll, 1871)

Alice atraviesa el espejo, lo que allí encuentra es un misterio, un juego de ajedrez donde las piezas y las reglas varían todo el tiempo. ¿Sigue siendo entonces un juego de ajedrez? La Alice que habita tras el espejo ¿sigue siendo Alice? ¿O son fragmentos de una Alice cuyas imágenes, como un caleidoscopio, se retuercen constantemente sobre sí mismas?

Preguntas que llevan a más preguntas. Otro caleidoscopio.

*Some Alice*¹ (2022-2023) es la primera de una larga serie de collages o ensayos experimentales producidas mediante Inteligencia Artificial por quien escribe este ensayo. Por una vez, me permito desviarme del *paper* científico para pensar un ensayo teórico sobre estos yo-ensayos de la imagen, aunque el término collage resulta más acertado. Elijo poner el foco en el término collage precisamente porque comprende la operación clave dentro de mi metodología de trabajo: ensamblar, superponer lo diverso en una experiencia de conjunto. Este ensamblaje refiere por un lado al collage mismo generado por los modelos de *machine learning* a partir de interpretar y producir una imagen desde sus *datasets* de entrenamiento:

El modo de operar del usuario con estos modelos generativos de IA está basado en lenguaje natural, de manera que a partir de una serie de descripciones textual es (prompts) estos generan automáticamente imágenes nuevas, operando mediante una reelaboración de las pautas extraídas de los datos visuales que han conformado los data-

¹ Disponible en usuario de Instagram @cismatronica

sets empleados en su entrenamiento. Tengamos en cuenta que ese proceso de aprendizaje (*deep learning*) tiene como resultado la concreción de patrones, calculados a partir de las inmensas colecciones de imágenes que conforman el conjunto de datos de entrenamiento y obtenidos mediante una distribución estadística de sus características específicas. A partir de ello, estos sistemas son capaces de generar un número potencialmente infinito de variantes posibles que deben cumplir con las frecuencias estadísticas de los datos procesados durante la fase de entrenamiento. Los modelos de inteligencia artificial son, por tanto, principalmente agentes de reconocimiento de patrones, creando, a partir de estos, nuevas imágenes, diversificando las pautas extraídas de los *datasets*. (...) (Prada, 2004, p.3)

Por otro lado, en mi proceso de trabajo, las imágenes generadas por el modelo no se agotan en sí mismas como *output* o resultado sino que implican una primera fase o instancia experimental de inicio. Una segunda instancia de experimentación la constituye el refinamiento e intervención de dichas imágenes en la suite gráfica digital Adobe. Mediante procedimientos sobre imágenes de archivo combinamos y ensamblamos fragmentos visuales para remixar lo generado por los modelos de IA. En suma, la resultante es el montaje del montaje del montaje, hasta borrar o disolver la existencia de un posible original. Si acaso exista la posibilidad de un original al trabajar con la inmaterialidad del bit. Discutible.

Cada serie generada tiene un propósito de exploración, de remix, de montaje. Decido que algunas imágenes se basten a sí mismas como imágenes. Otras se toman en fotograma de una secuencia audiovisual. En el plano sonoro también se obra la técnica de collage, remixando fragmentos descargados de Youtube mediante operaciones de distorsión, inversión y adición. Mas adelante en el tiempo crearé música a través de las mismas operaciones con modelos entrenados para convertir instrucciones de texto en audio. Pero en este ensayo aún permanecemos en 2022. Todavía no sabemos lo que sabemos ahora, ni lo que sabremos mañana. "No puedo volver a ayer porque entonces era una persona diferente," dice Alice en un pasaje del libro. Algo resuena en esas palabras. No puedo volver, cierto, entonces intentaré una mirada que atraviesa el espejo. Y acaso tal vez reescribir, desde el hoy, ese ayer.



**Cada serie generada
tiene un propósito de
exploración, de remix,
de montaje.**





Aquí no había Ctrl +Z ni control alguno: la arquitectura, la composición, la creación misma de la imagen ocurría en un espacio (literalmente) difuso...



Reescrituras 1. Inserte aquí su texto.

A fines de 2021 descargué en mi teléfono *Wombo.dream*, una app bastante incipiente de Inteligencia Artificial generativa de texto a imagen. Acostumbrada a trabajar con suites de edición de imagen digital, la interfaz de usuario a través del uso de *prompts* era una novedad para mí. Sentía curiosidad por lo que vería generado en la pantalla, quería ver cómo un algoritmo interpretaba mis palabras y las traducía a otro lenguaje. Significante/Significado... ¿y el interpretante? Probé una y quizá mil combinaciones de texto. La app arrojaba cuatro variables de imagen por cada *prompt*. Repito el mismo *prompt*, sin variar una coma. Otras cuatro imágenes. Ninguna imagen es similar a la otra. Tampoco se acercan a lo que yo tenía en mente...significante/significado. ¿Y entonces?

Y entonces viene el primero de varios problemas: el lenguaje o cómo articular sentido en esta nueva forma comunicativa llamada *prompt*. Mi interlocutor ya no era un programa de edición con comandos cuyas operaciones conozco de memoria. Aquí no había Ctrl +Z ni control alguno: la arquitectura, la composición, la creación misma de la imagen ocurría en un espacio (literalmente) difuso, en la caja negra de un modelo generativo entrenado con imágenes de otros-seguramente también con mis imágenes. La sensación inicial fue la de ser un espectador de un proceso creativo que en teoría me pertenece de alguna forma, pero cuya gramática me resulta indescifrable, a la vez ajena y desconcertante.

¿Qué artificios del lenguaje debo aprender para *hablar* con una inteligencia artificial?

Debía elaborar una escritura que no sabía cómo escribir. Debía aprender a escribir un lenguaje nuevo, me dije. O borrar la app y pasar de largo. Creo que opté por lo segundo. Pasado un tiempo decidí probar el proyecto *open source Craiyon.com* y recomenzar desde cero.

Reescribir. Re-imaginar. O una nueva variable de la vieja tensión entre imagen y palabra.

Reescrituras 2. Tensiones entre imagen y palabra. ¿Una nueva cultura frita?

Históricamente, la tensión y reciprocidad entre imagen y palabra se halla aparejada a la construcción y adquisición de conocimiento, en tanto ambas implican procesos de codificación y decodificación de signos bajo determinados códigos. Podríamos decir en principio que no habría texto sin imagen (a fin de cuentas, la escritura en sí es una imagen emparejada a un sonido y la concatenación de ambos construyen sentido) Sin embargo, la



A partir de operaciones de ciframiento y desciframiento en torno al lenguaje, se diseñan los procesos de enseñanza-aprendizaje...



alfabetización atraviesa la Historia del conocimiento como dominio de una cultura letrada, escrituraria, basada en la razón y la ciencia, en el acopio de un saber reglado, compilado y organizado en bibliotecas y repositorios. Y por ende, poseedora de la autoridad discursiva. Por otra parte, los lenguajes de la imagen tienen una larga trayectoria en la *ilustración* de las masas: su herramienta es la inmediatez de la lectura, asociada a la iconicidad, a la identificación e imitación de lo visto, y de allí deviene la conformación de regímenes escópicos y culturas visuales formateadas históricamente (Mitchell, 2019) Con el advenimiento del *giro visual* en los 2000 y la explosión de imágenes virtuales a través de los medios masivos -entre ellos las redes sociales- el lenguaje dominante pasó a ser el de las imágenes aunque la tensión con la palabra permanece: ya sea como anclaje, relevo, refuerzo o contrasentido semántico, como sistema de búsqueda (en los *tags*, por ejemplo) la lengua describe a la vez que circunscribe la polisemia de la imagen. A partir de operaciones de ciframiento y desciframiento en torno al lenguaje, se diseñan los procesos de enseñanza-aprendizaje, de construcción del conocimiento. Al menos en lo que atañe a los seres humanos. Hoy, al menos. Pero mañana será otro día. Mañana quizá sepamos más que hoy. O quizá sepamos mucho menos. Planteo de inquietudes:

¿Una inteligencia artificial escribirá como nosotros? ¿Enseñará como nosotros?

¿Crearé como nosotros?

No lo sabemos, aún.

De momento solo podemos esbozar una serie de preguntas-conjeturas en torno a estas inquietudes que ya vienen retroalimentándose entre sí, tanto en el ámbito académico como en los medios de comunicación y la vida cotidiana. Veamos:

- 1 Cambio de paradigmas en la construcción del conocimiento: Inteligencias artificiales como posibles mediadores o instancias intermedias en el proceso de adquisición y ejercicio de la lecto-escritura. Posible herramienta para compilar, expandir, reescribir y sintetizar textos a gran velocidad y con precisión relativamente eficiente. Potencial modificación de la memoria, de la capacidad de abstracción y comprensión de textos, de análisis de conceptos complejos, de vocabulario y de pensamiento crítico, orientados a la interacción permanente con las IA. Potencial modificación de prácticas literarias, de sistemas de búsqueda, citación y autenticación de fuentes. ¿De qué manera la delegación sistemática de funciones cognitivas en inteligencias artificiales transformará no solo nuestras habilidades académicas inmediatas, sino también las estructuras a largo plazo de nuestro pensamiento, nuestra autonomía intelectual y la forma misma en que concebimos el acto de conocer?



Dado el potencial de reproducción de dichos estereotipos, es fundamental programar regulaciones, capacitaciones y prácticas éticas sobre el uso de las IA...



- 2 Crisis de los estatutos de autoría, originalidad y plagio: dichas mediaciones de las IA ponen en cuestionamiento estos tres estatutos, en tanto nos preguntamos donde están los límites entre lo creado por el algoritmo y lo creado por el usuario en el contexto de la escritura y la producción de imágenes. ¿La autoría humana está en el *prompt* y el texto/imagen resultante es autoría del algoritmo? ¿Es una coautoría humano-algoritmo? ¿Hay una autoría indirecta de los desarrolladores que entrenaron el modelo? ¿Y cómo influyen los sesgos que desprenden los datos de dicho entrenamiento en la producción del conocimiento?
- 3 Sesgos algorítmicos: los diseños y datos de entrenamiento de los algoritmos, muy lejos de lo que podríamos llamar “objetividad”, proyectan valores, ideales y visiones del mundo de sus creadores (Webb, 2021) Lejos de constituir un territorio neutral, las IA reproducen y amplifican estructuras de poder, estereotipos y regímenes escópicos, aunque sin la capacidad de discriminar una carga simbólica en sus datos. ¿Qué marcos teóricos, metodológicos y políticos podrían permitir no solo identificar y mitigar los sesgos algorítmicos, sino también desarticular las lógicas históricas y culturales que los producen, evitando así que se consoliden como verdades hegemónicas bajo el manto de una supuesta neutralidad tecnológica?
- 4 Alfabetización algorítmica: Dado el potencial de reproducción de dichos estereotipos, es fundamental programar regulaciones, capacitaciones y prácticas éticas sobre el uso de las IA no solo en la construcción del conocimiento sino en todas las áreas posibles. Ello involucra no solo analizar los sesgos resultantes en la interacción con las plataformas IA sino también en los sistemas de creencias que entrenan y propagan dichos sesgos. En una palabra: en la carga simbólica del lenguaje. ¿Qué modelos de alfabetización serían capaces de integrar el análisis crítico del lenguaje, la comprensión de arquitecturas algorítmicas y la reflexión ética, para formar una ciudadanía con herramientas suficientes para desentrañar, confrontar y reconfigurar las estructuras simbólicas y de poder inscritas en las tecnologías inteligentes?
- 5 Lengua-interfaz para construir prompts: Una de las competencias lingüísticas centrales será la capacidad de crear *prompts* para interactuar y entrenar entornos de IA específicos de cada disciplina. Esto implicará el desarrollo de un lenguaje-interfaz o códigos lingüísticos especializados para comunicarse de manera efectiva con las IA en relación a los requerimientos de cada instancia. ¿Cómo se configurará el desarrollo de lenguajes-interfaz especializados que puedan preservar la riqueza y diversidad de los discursos humanos, evitando que la interacción con la máquina se convierta en un diálogo homogéneo y repetitivo, sin la riqueza expresiva del lenguaje?

Me detengo particularmente en el último punto. Pienso en la ironía de la frase de Humpty Dumpty sobre la pertenencia de las palabras, pienso en los ejercicios de gramática de la escuela primaria. Pienso en la teoría semiótica de Julia Kristeva (1969) *fenotexto* y *genotexto*. Me pregunto qué gramáticas debo aprender para construir para esta lengua-interfaz que media entre un yo escribiente y una imagen que aún no existe en mi imaginación ni en ninguna otra parte. Una imagen que es pura latencia. Pura incertidumbre.

El modelo opera con un lenguaje natural que no incluye aún a mi lengua materna. A las gramáticas que me pide la lengua-interfaz generativa, debo añadir las gramáticas de otra lengua, que domino a medias. Otro requisito más de reescritura.

Abro la versión web de *Craiyon.com*. Escribo palabras sueltas en la barra de *prompting*:

rabbit mask girl daguerreotype.

Veamos que sale.



Fig. 1. Imágenes originales generadas en el sitio *Craiyon.com* (2022) Archivo de la autora.

Collages 1.

Conejo máscara niña daguerrotipo

La mediación algorítmica recupera para el hoy algunas viejas obsesiones de quien escribe este ensayo. Las reconstruye en una técnica aún desconocida, aún inasible, pero la estética de lo conocido está ahí. Mundos pretéritos, explorados con otras herramientas analógicas y digitales. Pequeños universos más o menos retro, más o menos monstruoso, más o menos yo. Una retórica circular. Una zona de confort, si se quiere, para explorar bajo otro lente: las infancias oscuras, los juguetes rotos, cierta crueldad propia de los niños que matan a una hormiga y luego escenifican un diminuto entierro con flores y cruces hechas de ramitas. Debo recuperar mi particular *uncanny valley* y configurar un alfabeto nuevo para las viejas imágenes. Ya no basta con buscar fragmentos de un mundo preexistente para armar un collage donde el montaje es evidente, expuesto en su artificio. El collage que propone la inteligencia artificial es un montaje cuya costura es indiscernible, jamás idéntica. En esta extraña licuadora algorítmica donde las imágenes se diluyen y descomponen para componer otras imágenes debo entrenar una posible estética mía en el siglo XXI. Debo reescribirme en torno a lo ya obrado. Revisito mis antiguas obsesiones por las visualidades de la imagen técnica de los siglos XIX y XX, postales de épocas que me anteceden-algunas-o que definen la primera etapa de mi personal cultura visual. Más que una nostalgia imaginaria la definiría como una fascinación por la obsolescencia maquínica, por los viejos modos de visión y sus artefactos de visión. Daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, albúminas, *cartes de visite*, cartelería e impresos de todo tipo, cine mudo, diapositivas, instantáneas Polaroid, registros fotográficos, fílmicos, televisivos, videojuegos, etc. Un mundo que se visualiza a sí mismo en tonos grises, o sepias, o en estridencias de segunda mitad de siglo. Visualidades que discurren en el granulado, en el desgaste y en el *glitch*. Porque mientras más roto, más viejo y más estropeado se vea el material, mejor. A la fascinación por las viejas imágenes sumo la pasión por las huellas que el tiempo, la erosión y sus herrumbres operan sobre su soporte y su legibilidad. Moho, óxido, rayones, errores, roturas, tachados, manchas. Sin esa pátina del tiempo y del error, una imagen producida por mí me parece insípida, insuficiente. En la mesa de trabajo de Photoshop opero restauraciones inversas: disecciono mis imágenes, las interrumpo, las saturo, las intervengo. Inserto capa tras capa tras capa de textura y efectos para reescribirlas en materialidades y temporalidades ficticias. Las reinvento mediante vestigios de una historicidad que no poseen. En suma: una obsesión por rebobinar viejas máquinas de visión por medio de nuevas máquinas de visión.



El collage que propone la inteligencia artificial es un montaje cuya costura es indiscernible, jamás idéntica.



Collages 2.

Some Alice o el monstruo del espejo

Miro lo que me devuelve el modelo a partir del *prompt*. Alice se multiplica en síntesis visuales de cada palabra que escribo pensando en una posible Alice sin nombrar a Alice. A primera vista, lo inesperado del resultado me cautiva: lejos del perfeccionismo fotorrealista que esperaríamos de una *estética IA*, el modelo nos presenta una deformidad grotesca, casi *border*, de rasgos casi indescifrables. Una galería de retratos pesadillescos. Resueña una-imaginaria- reminiscencia a Francis Bacon en estas criaturas de monstruosa belleza. No por una intencionalidad mía *a priori*, sino por los límites del modelo y de su *dataset*. Ahí radica la primera alarma simultánea donde se conjugan la fascinación y el terror: desde sus propios límites, un modelo informático sustituye en segundos una serie de operaciones que me llevarían varias horas de ensayo y error en el panel de herramientas de Photoshop.

Pero no es suficiente. No me alcanza la escritura sin reescribir una autoría que no estoy dispuesta a sustituir. Abro el programa Photoshop en la PC.

Revuelvo entre mis archivos digitales. Desde fin de siglo acopio toneladas de bytes que simulan materialidades físicas: maderas, telas, cartones, metales, manchas. Cuando empecé a acopiar estas imágenes mis dispositivos eran una cámara digital y escáner para registro, una conexión dial up a Internet y una ingente cantidad de diskettes de 8 ½ punto para almacenamiento. Un cuarto de siglo después, ese archivo está subido a la nube, desprovisto de toda materialidad atada a un soporte físico. En el medio proliferaron otros dispositivos hoy tan obsoletos como los que acabo de mencionar. Pienso en la *imagen material* de Mitchell (2019), cuya persistencia está atada a su soporte físico y culmina con la destrucción de dicho soporte. Intento - vanamente- rebobinar fotogramas de una memoria ya perdida: cuándo fue la última vez que apreté *play + record* en un radio-pasacasete o en una videgrabadora de VHS. Cuál habrá sido la última película, la última música que una vio y oyó en una cinta, sin saber que sería la última. La lógica del descarte no perdona. La del archivo tampoco.

Corto, pego, ensamble, remezclo, borro, difumino.
Operaciones de lo conocido.

Veamos que sale.



Corto, pego, ensamble,
remezclo, borro, difumi-
no. Operaciones de lo
conocido.





Fig. 2. Natalia Di Sarli (2022). *Some Alice*. Serie gráfica generada con Craiyon + Adobe Photoshop. Archivo de la autora.

Expandimos el laboratorio experimental, superponemos más capas, más efectos, desfases, roturas, desenfocsos. Convertimos la imagen en fotograma audiovisual, ensayamos con extractos de películas mudas y archivos de *footage* que simulan la autodestrucción del *footage*. Ensayamos operaciones análogas de montaje sobre el sonido. Exportamos lo producido en *reels* #5 #7 #8 #10 #11 y #12




Fig. 3. Natalia Di Sarli (2022). *Some Alice*. Serie audiovisual generada con Craiyon + Adobe Photoshop + Adobe Premiere. Capturas de serie #5, #11 y #8. Archivo de la autora.

Ensayo de conclusión inconclusa

El calendario marca 2025 mientras escribo este ensayo. En la franja de tiempo que media desde aquella incursión inicial y el presente, hemos desarrollado y depurado nuestra práctica artística con modelos generativos de imagen, audio y video. En paralelo, observamos la diversidad de debates y prácticas emergentes en torno al uso masivo de las IA, y su progresiva institución como régimen escópico del mundo post-pandemia. En un territorio que se retuerce y se fragmenta entre el ludismo apocalíptico y la subordinación acrítica, pensamos en un espacio intermedio, de empalme, donde la investigación y la práctica responsable puedan convivir con el análisis crítico con, desde y hacia las IA. Tal vez es una quimera.

Que el algoritmo sea iconoclasta es pedir demasiado. No me atrae en absoluto la *estética IA* sino su reverso, sus márgenes. Me interesa operar sobre las alucinaciones y aberraciones del *dataset*, sobre el error de código. En este montaje del montaje, la frontera entre lo original y lo derivado se vuelve irrelevante: lo que se propone es una estética de lo residual, un ensayo constante sobre la materialidad ficticia de la imagen. Cada serie, cada collage, funciona como un espejo roto: en las texturas corroídas, en las manchas que simulan óxido, en las figuras que rozan lo grotesco, resuena un alfabeto que no pertenece del todo ni al siglo XIX ni al XX ni tampoco al XXI. En *Some Alice* la multiplicación de rostros deformes, casi espectrales, convive con el artificio expuesto, se funden con reliquias de una memoria ficticia, como si la historia se reescribiera a sí misma en cada *glitch*. En este sentido, las obras no



solo cuestionan el estatuto de autoría u origen, sino también la persistencia de nuestras propias gramáticas visuales. Nos interpela sobre qué significa programar imágenes de un hiperrealismo inhumano en un tiempo donde la realidad ya ha dejado de ser discernible.

Tal vez lo latente en este ensayo no sea tanto la pregunta por la máquina *per se*, sino por nosotros mismos: por las formas en que miramos, escribimos, recordamos. En cada imagen generada, en cada palabra traducida a código, algo de lo humano se desplaza y reaparece bajo otro ropaje, extraño y familiar a la vez. No hay aquí un origen, sino variaciones infinitas, ensayos sobre la incertidumbre de *un futuro que llegó hace rato*. ■

Referencias

- > Carroll, L. (1871). *Alicia a través del espejo*.
- > Mitchell, W. J. T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
- > Prada, J. M. (2024). La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial: Automatización creativa y cuestionamientos éticos. *Eikon|Imago*, 1(3).
- > Webb, A. (2021). *The big nine: How the tech titans and their thinking machines could warp humanity*. PublicAffairs.

Una década de campañas electorales argentinas: estudio de su estructura audiovisual

> **Mariano Cicowiez**

marianocicowiez@yahoo.com.ar

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;
Instituto de Investigaciones Gino Germani; Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires

Introducción

La relación entre el Arte y la Política puede examinarse invirtiendo el orden de su reciprocidad. En nuestra línea de investigación, vinculada al uso de la imagen técnica en períodos electorales argentinos y contemporáneos, subvertimos este enfoque y proyectamos las competencias artísticas hacia un campo de análisis menos transitado que el tradicional, y por supuesto pertinente, examen de la discursividad verbal de las personas candidatas.

En otros términos, no examinamos diferentes procesos artísticos conjuntamente a la visión política que los subyace, sino que reconocemos en distintos procesos políticos una gramática de producción (Verón, 1993) subsidiaria de la estética audiovisual, en el marco de la cultura visual contemporánea (Mirzoeff, 2003; Mitchell, 2019). Nuestra línea de investigación se sustenta en que el posicionamiento estético (Groys, 2014) de las candidaturas presidenciales argentinas ha cobrado, desde el año 2015, una valoración acaso inédita en el mapa de las elecciones acontecidas desde la última reinstauración democrática en nuestro país.

Desde la crisis, o mejor y más preciso aún, metamorfosis de representación partidaria (Manin, 1998), la legitimidad de proximidad (Rosanvallon, 2009) ilustra la relación que intermedia entre dirigentes políticos y sociedad civil. La personalización de la política (Castells, 2009) no requiere de hombres excepcionales, escindidos de la sociedad a la cual representan sino, antes bien, de una nueva figura que acertadamente ha sido definida como *el hombre común* (Annunziata, 2013). En este sentido, recordemos que «su legitimidad [la del gobernante] depende de la capacidad para delinear una figura sensible, en cobrar expresivamente cuerpo» (Rosanvallon, 2009, p. 273). Y justamente en este proceso de figuración de la corporeidad política, los distintos procesos de composición audiovisual constituyen una dimensión de análisis clave para comprender el actual ecosistema de exposición de candidaturas partidarias en Argentina.

En los siguientes apartados se realiza una breve descripción acerca de los períodos electorales que hemos examinado. Al respecto, hemos focalizado nuestro estudio en los *spots* y videos cortos difundidos en medios tradicionales y digitales de comunicación, pertenecientes a las distintas fuerzas políticas que se alzaron con el triunfo electoral en la categoría presidencial.

Estudio de tres casos

En nuestras investigaciones hemos examinado, en mayor medida, las producciones audiovisuales difundidas en las campañas nacionales pertenecientes a la coaliciones *Cambiemos* (Elección Presidencial 2015), *Frente de Todos* (Elección Presidencial 2019) y *La Libertad Avanza* (Elección Presidencial 2023). En este cuerpo de trabajo se ha reconocido una serie de regularidades, por ejemplo, en la espacialidad en la que se desarrolla el relato audiovisual (Aumont, et. al., 1995) vinculado a la proximidad entre dirigentes y dirigidos, en el marco de la americanización de la política electoral.

La campaña 2015: Pro/Cambiemos

En relación a la campaña que alzó a Mauricio Macri a la Presidencia de la Nación, se constató la composición de un cuerpo significativo (Verón, 2001) sustancialmente cercano a las prácticas y costumbres de la ciudadanía. La puesta en escena audiovisual incluyó distintos elementos que predicaron al conjunto de la representación (Mitry, 1998), subsidiarios, por ejemplo, del estado materialmente precario de una serie de espacios públicos. Al mismo tiempo, su relato expuso la presencia física del candidato presidencial en los sitios de vivienda o de trabajo de un amplio segmento de votantes. Estos espacios no correspondieron con la tradicional exposición de los sitios más



Fig. 1. Legitimidad de proximidad.
Fuente: *Pro/Cambiemos* (2015).

vinculados a la memoria de la Nación o representativos de las Instituciones que la componen, tales como plazas históricamente emblemáticas, o bien con monumentos conmemorativos de nuestra Historia (Waisbord, 1995). Por el contrario, la espacialidad expuesta en los *spots* y videos cortos correspondió a sitios de trabajo (Figura 1), calles y frentes de hogares transitados o pertenecientes a la ciudadanía, capturados por la cámara de filmación a modo de gesto autónomo (Aumont, 2018), ocultando la intervención del sujeto impersonal de su enunciación (Metz, 2003).

Con objeto entonces de reconvenir la imagen pública del candidato, asociado al ámbito empresarial y sustancialmente escindido de las demandas ciudadanas, Cambiemos diseñó una serie de piezas de comunicación estrechamente ligadas al trabajo de escritura sobre la puesta en escena audiovisual. En efecto, la figuración de la corporeidad de Macri, en tanto dirigente cercano y asumiendo una posición de escucha, fue realizada a partir de la interrelación con los objetos y los espacios dispuestos en las distintas producciones audiovisuales.

La campaña 2019: Frente de Todos

Los *spots* y videos cortos de esta coalición de mayor filiación justicialista también estuvieron abocados a la exposición de su principal candidato, bajo caracteres vinculados a la empatía y consubstancialidad con los electores. En sus producciones difundidas en medios tradicionales y redes sociales, Alberto Fernández, candidato a Presidente de la Nación, se trasladó, por caso, hacia espacialidades vinculadas a la venta de productos minoristas, fábricas de carácter industrial y plazas de esparcimiento (Figura 2).

En esta pieza de propaganda, el candidato del Frente de Todos pasea a su perro en un parque abierto, cuya correa color azul Fernández anuda a su cuello. Este objeto predica al conjunto de nuestra muestra de observación (Mitry, 1998), recreando una candidatura que comparte con la ciudadanía el



Fig. 2. Espacialidad cotidiana.
Fuente: *Frente de Todos* (2019).

afecto por las mascotas. Al mismo tiempo, junto a ella conversa en un clima de distensión, en un espacio unitario (Casetti & di Chio, 2014) compartido por el candidato y los actantes (Greimas, 1971) pertenecientes a la sociedad civil.

En suma, las producciones audiovisuales del Frente de Todos exhibieron a su candidato presidencial inmediato y atento a las demandas ciudadanas. En este sentido, el estilo audiovisual de composición de los *spots* y videos cortos practicado en 2015 por la coalición Cambiemos fue recuperado, por buena parte del elenco de fuerzas de representación, en la campaña presidencial realizada en 2019.

La campaña 2023: La Libertad Avanza


La irrupción mediática de Javier Milei se inició, de modo paulatino al mismo tiempo que también de forma sostenida, desde el año 2015, cuando asistió por primera vez al programa de televisión *Hora Clave*, conducido por Mariano Grondona (Márquez & Duclos, 2024). Su condición de candidato *outsider*, alejado de las tradicionales estructuras partidarias, ha sido una dimensión que *La Libertad Avanza* subrayó en los *spots* y videos cortos de uso electoral.

En el contexto entonces de la legitimidad de proximidad (Rosanvallon, 2009), en la campaña presidencial 2023 se observó una candidatura que nuevamente se desplaza hacia los sitios de tránsito cotidiano de la ciudadanía. Al mismo tiempo, se mostró cercano a la sociedad civil, compartiendo rasgos de emotividad que lo distanciaron de su carácter más histriónico e irreverente (de Riz, 2025) expuesto en sus presentaciones en *el directo televisivo* (Figura 3).

En suma, bajo el régimen de *grabado*, *La Libertad Avanza* exhibió la candidatura presidencial de su principal candidato en abierta oposición a la extravagancia mediática, a través de la cual su prédica libertaria cobró visibilidad.



Fig. 3. Personalización de la política.
Fuente: *La Libertad Avanza* (2023).



Este breve repaso por algunas de las dimensiones de observación que hemos examinado en la banda visual de las imágenes, constituye una aproximación a la construcción del objeto de estudio que hemos abordado. La figuración visual de la corporeidad de las distintas candidaturas compone una dimensión de análisis ciertamente necesaria, debido a que determina la centralidad de la denominada *personalización de la política* que rige en las actuales sociedades industrializadas. En este sentido, la estética audiovisual constituye una perspectiva de análisis pertinente para examinar el estado de las campañas electorales en Argentina.

Algunas consideraciones metodológicas

Ahora bien, esta línea de investigación adolece de un recorte temporal preciso a partir del cual el investigador pueda reconocer el inicio de la instalación, y luego posicionamiento, de una persona candidata. La detección del comienzo de una campaña electoral constituye un verdadero inconveniente para el campo de la investigación, debido a que el día posterior a una elección puede comprender el inicio informal de la siguiente campaña electoral (Vowe & Wolling, 2002). Esta medida se acentúa aún en mayor proporción, en aquellos casos en los que se constata que una campaña legislativa comprende una instancia intermedia, subsidiaria de la siguiente campaña ejecutiva, a las cuales se postula la misma persona candidata. Este fenómeno ha sido definido como salto de rana (Burdman, 2010), en razón de que luego de la obtención de una banca en el Congreso Legislativo (tanto a nivel provincial como nacional), el diputado/a o senador/a renuncia a su cargo para competir en el siguiente turno electoral por un cargo ejecutivo de mayor visibilidad o transcendencia.

Finalmente establecido el recorte temporal mediante criterios establecidos por el investigador, continúa el proceso de recolección del corpus de trabajo, el cual puede recogerse desde las redes oficiales de los partidos políticos o alianzas de representación, debido a que en estos se encuentra el conjunto del material audiovisual. En este sentido, es posible tanto como deseable trabajar con fuentes primarias, a partir de la elección de fotogramas representativos del universo en el cual se incluyen (Ynoub, 2023).

Reflexiones

El examen de la estética audiovisual continúa siendo objeto de nuestras investigaciones en el presente 2025. En este sentido, no resulta aventurado sugerir que la legitimidad de proximidad continuará siendo el estilo de época

que mejor describa la composición visual de las producciones técnicas de uso partidario en Argentina.

Al mismo tiempo, el estudio de las campañas electorales constituye un área de estudio usualmente abordada en razón de la discursividad lingüística o rasgos ideológicos de las personas candidatas. Nuestra propuesta de investigación, por el contrario, tiene como objeto incrementar las perspectivas de análisis efectuadas sobre las producciones de comunicación, atendiendo a las competencias de un discurso audiovisual mayormente aplicado a otra clase de registro. En este sentido, el estudio de la estética de los *spots* y videos cortos de uso electoral amplía el campo de análisis vinculado a la utilización de las imágenes técnicas, en el marco de la cultura visual contemporánea.

La llamada Democracia de audiencia (Manin, 1998) resulta subsidiaria de la actual metamorfosis de representación política. Bajo este paradigma, el examen de la banda visual de las piezas de propaganda representa una oportunidad para incorporar el campo del arte audiovisual al estudio de las campañas políticas contemporáneas.

Referencias

- > Annunziata, R. (2013). La figura del «hombre común» en el marco de la legitimidad de proximidad: ¿un nuevo sujeto político?. *Astrolabio – Nueva Época*, 10, 127-155. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/3597/4500>
- > Aumont, J. (2018). *El cine y la puesta en escena*. Colihue.
- > Aumont, J. et al. (1995). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- > Burdman, J. (2010). Alfás, ranas y testimoniales: la cultura política de las elecciones legislativas de medio término en Argentina. *POSTdata*, 15 (1), pp. 33-74. <https://revistapostdata.com.ar/index.php/postdata/article/view/378>
- > Casetti, F. & di Chio, F. (2014). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- > Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.
- > de Riz, L. (2025). *Laboratorio político Milei. El primer año en el sillón de Rivadavia*. Ariel.
- > Frente de Todos [Autor]. (2019). *Juntos vamos a ordenar el caos que nos están dejando* (Archivo de Video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LtYMER0jZm8>
- > Greimas, A. J. (1971). *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Gredos.
- > Groys, B. (2014). La obligación del diseño de sí. En: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 21-35). Caja Negra.
- > La Libertad Avanza [Autor]. (2023). *La esperanza vence al miedo* (Archivo de Video). Facebook. <https://www.facebook.com/LibertadAvanzaOficial/videos/800454038437678>
- > Manin, B. (1998). Metamorfosis del gobierno representativo. En: *Los principios del gobierno representativo* (237-287). Alianza.
- > Márquez, N. & Duclos, M. (2024). *Milei. La revolución que no vieron venir*. Hojas del Sur.
- > Metz, C. (2003). *Cuatro pasos en las nubes, (vuelo teórico)* [Apunte de cátedra] Comunicación y Cultura, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina [Texto original publicado en: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991). Meridiens Klinksieck].
- > Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- > Mitchell, W. J. T. (2019). Cuatro conceptos fundamentales de la imagen. En: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (pp. 23-30). Akal.
- > Mitry, J. (1998). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo XXI.
- > PRO/Cambemos [Autor] (2015). *De mi corazón* [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/KvwqGb_rKD8
- > Rosanvallon, P. (2009). *La legitimidad democrática. Imparcialidad, reflexividad, proximidad*. Manantial.
- > Verón, E. (1993). El tercer término (1976-1980). En: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (pp. 87-155). Gedisa.
- > Verón, E. (2001). El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica. En: *El cuerpo de las imágenes* (pp. 13-40). Norma.
- > Vowe, G. & Wolling, J. (2002). ¿Americanización de la campaña electoral o marketing político? La evolución de la comunicación política. En: F. Priess (Ed.), *Relación entre política y medios. Propuestas alemanas en una perspectiva comparada* (pp. 51-91). Temas. Fundación Konrad Adenauer.
- > Waisbord, S. (1995). *El gran desfile. Campañas electorales y medios de comunicación en la Argentina*. Sudamericana.
- > Ynoub, R. (2023). *Cuestión de Método. Tomo II. Aportes para una metodología crítica*. Lugar.



> **Ariel Tules.**
escena1.
Fotografía.
2021.

Galería de Artistas



Publicación del Instituto de Historia del Arte
Facultad de Artes. UNLP

Diseño, diagramación y maquetación:

Dr. Silvio Somma. Diseñador en Comunicación Visual. UNLP

Docente en la Carrera de Diseño en comunicación Visual de la Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata.