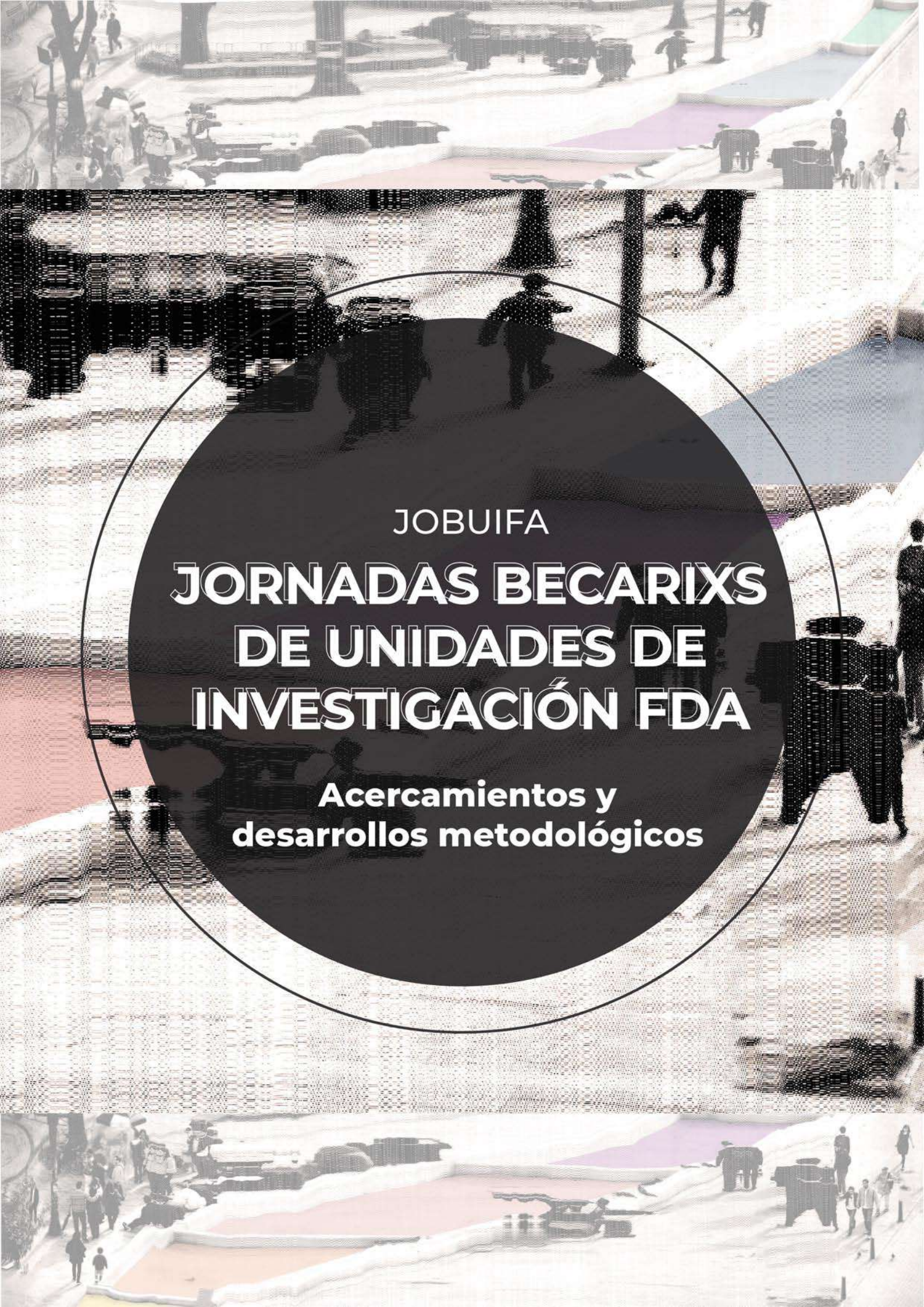


JOBUIFA

JORNADAS BECARIXS DE UNIDADES DE INVESTIGACIÓN FDA

Acercamientos y desarrollos metodológicos

I JoBUIFA
Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación FdA

26 Y 27 DE NOVIEMBRE DE 2020

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Actas I JoBUIFA Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación FdA. Acercamientos y desarrollos metodológicos.

ISBN 978-950-34-2106-2

Organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), y la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Compiladorxs: Prof. Valentina Valli; Lic. Natalia Carod; Mag. Germán Casella; Mag. Jorgelina A. Sciorra; Dr. Gustavo Radice.

Comité Científico
Lic. Silvia García
Dr. Gustavo Radice
Mag. Verónica Dillon
Mag. Marcela Andruchow
Dra. Paola Belén
Mag. Silvina Valesini
Mag. Natalia Di Sarli

Comité Organizador
Prof. Valentina Valli
Lic. Natalia Carod
Mag. Germán Casella
Mag. Jorgelina A. Sciorra
DCV. María Ramos
DCV. Lucía Pinto
DCV. Agustina Fulgueiras
DCV. Rocío Dupuy

Diseño integral de las jornadas
DCV. María Ramos
DCV. Lucía Pinto
DCV. Agustina Fulgueiras

Imagen de las jornadas
«Zona de contacto» (2017) de Verónica Lucentini

Agradecimientos
A las autoridades de la Facultad de Artes, lxs directorxs y subdirectorxs de Institutos y Laboratorios de la FdA, Secretaría de Ciencia y Técnica FdA, Silvia Andrea Cristian Ladaga y Rocío Dupuy, Aulas Web FdA, Lucía Pinto y María Ramos, Área de Diseño FdA, directorxs de becarixs y a la comunidad de la facultad por la difusión e interés.

AUTORIDADES UNLP

Presidente de la UNLP
Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta del Área Académica
Lic. Martín López Armengol

Vicepresidente del Área Institucional
Dr. Marcos Actis

Secretario de Ciencia y Técnica
Dr. Marcelo Caballé

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTES

Decano
Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano
DCV Juan P. Fernández

Secretario de Decanato
Prof. Emiliano Seminara

Secretaria de Asuntos Académicos
Prof. Graciana Pérez Lus

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Director del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Dr. Daniel H. Belinche

Subdirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)
Lic. Verónica Dillón

Director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)
Dr. Gustavo Radice

Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)
Mag. Marcela Andruchow

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas
Lic. Carlos Merdek

Secretario de Publicaciones y Posgrado
Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión
Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales
Sr. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura
Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación
Prof. Martín Patricio Barrios

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Srta. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos
Lic. Sabrina Soler

En consonancia con los cambios realizados en los planes de estudios y sus respectivas transformaciones de contenidos curriculares, cuyo objetivo es promover un nuevo perfil del egresadx de la FDA/UNLP, también se ha modificado el lugar de la FDA en relación con la comunidad. Estos cambios posibilitaron y posibilitan pensar a lxs estudiantes y graduadxs en un campo disciplinar expandido en donde la producción e investigación en artes y la reflexión crítica de los productos artísticos-culturales se ha tornado vinculante con el medio productivo. Es pensado a lxs jóvenes que transitan la FDA, en sus diferentes carreras, que desde el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) y el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) se han trazado redes por donde la circulación de conocimiento sea fluido e incentive a las nuevas generaciones acercarse y desarrollar el espacio de la investigación. Tanto el IHAAA como el IPEAL, como así también las demás unidades de investigación que se encuentran radicadas en la Facultad de Artes, se han propuesto construir, difundir e integrar lugares en donde la investigación en artes pueda desarrollarse institucionalmente.

Estas primeras Jornadas son una de las tantas experiencias institucionales para pensar el trabajo de la investigación de manera colectiva y colaborativa. Un largo camino se ha recorrido en el área de investigación en artes, y uno de los resultados de dicho recorrido es la respuesta a las convocatorias que se realizan anularmente desde la UNLP para acceder al sistema de becas de posgrado (maestría, doctorado y posdoctorado), así como las Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-CIN) para estudiantes de grado que deseen iniciar su formación en investigación. Es gracias a la difusión y promoción del sistema de becas que el campo temático vinculado a las artes ha logrado expandirse incorporando diversidad de disciplinas que van desde las artes escénicas hasta el arte público, por nombrar algunos de los temas que lxs jóvenes investigadores desarrollan. A lo largo de estos años se ha producido una renovación y expansión disciplinar que se enmarca en los intereses particulares de lxs postulantes a becas. También la mirada y los abordajes metodológicos han logrado rotar para incluir

miradas y problemáticas actuales como pueden ser los marcos que incluyen las teorías sobre el género.

Es desde un espacio institucional, en donde se tejen redes de conocimiento entre las nuevas generaciones, que surge la I JoBUIFA como respuesta a las nuevas demandas de circulación de los saberes, se ha pensado este espacio como un lugar de intercambio y retralimentación en donde podemos construir, pensar, reflexionar saberes y experiencia en torno a los nuevos caminos que se abren en la investigación en arte. Esperamos que estas primeras jornadas sean el comienzo de un espacio de saber colectivo y colaborativo.

Gustavo Radice
IHAAA-FDA/UNLP

Desde el año 2005 hasta la fecha, la Facultad de Artes de la UNLP comenzó a realizar profundos cambios en la nueva conformación de cátedras y sus contenidos curriculares. Reformas que nos conducirían a obtener perfiles de egresados con actitudes y expectativas muy diferentes a las de entonces. Profesores, Licenciados, Investigadores, Magísteres, Doctores, Especialistas en Artes, Becarias/ríos, Tesistas, y numerosos productores de todas las carreras que la conforman. Todas y todos con miradas y acciones diferentes ligadas a prácticas artísticas contemporáneas situadas, sostienen con trabajos de agudo peso conceptual, la construcción de marcos teóricos colaborando para la redefinición de las necesidades educativas en la FdA.

El Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) decidió desde los inicios trazar nuevos territorios, asumir riesgos y salir de las rutinas habituales en los estudios para compartir experiencias en los avances de los proyectos de investigación acreditados en el mismo. Junto a los

directores y sus equipos se realizaron reuniones de cátedras, encuentros, charlas, jornadas, conversatorios, presentaciones de libros, importantes trabajos de transferencia y el Primer Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL).

Cuando todo pareció detenerse o desaparecer con el aislamiento físico académico por la *pandemia* de *coronavirus COVID-19*, los investigadores/ras, becarias/rios, tesistas, directores, todas, todos, continuamos trabajando para salir de la incertidumbre del momento con nuevos enfoques conceptuales y ese fue un punto de inflexión. Ante la incertidumbre y la duda continuaron las actividades con una intensa presencialidad virtual reelaborando estrategias didácticas y pedagógicas, manteniéndonos unidos y activos en los procesos individuales para convertirlos en colectivos, actualizando lineamientos teóricos y debates ontológicos en torno al arte contemporáneo argentino y latinoamericano.

En la actualidad la FdA cuenta con cuarenta y nueve proyectos de I+D acreditados en el Programa de Incentivos en la Secretaría de Políticas Universitarias de la UNLP, sin contar los cuarenta y cinco proyectos que pertenecen al Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA, 2019). Esta propuesta surgió desde la Coordinación Pedagógica y el Decanato a partir de la necesidad de indagar en los campos disciplinares que conforman la FdA con el objetivo de incentivar y habilita abordajes vinculados a la enseñanza y al aprendizaje del arte, la producción artística y proyectual y el campo de los estudios interdisciplinarios. Cada uno de todos los proyectos I+D y los correspondientes a PIBA, poseen un gran número de investigadores además de cincuenta y tres becarias/rios, treinta de posgrado de la UNLP, quince becas vocacionales científicas y cuatro por el Conicet pertenecientes al Programa de retención de doctores. Todos corresponden a los diferentes Institutos y Laboratorios de la FDA, confirmando el cambio de actitud e interés de las y los estudiantes quienes con pensamiento crítico y reflexivo desde los últimos años de cursada desean incorporarse al perfil de investigadores y productores como profesores y trabajadores

en artes perfeccionando el nivel de egreso en nuestra unidad académica como así lo testimonian cada uno de los encuentros que se realizaron entre becarias/rios realizados durante los años 2020 y 2021.

Verónica Dillon

IPEAL-FDA/UNLP

ÍNDICE

MESAS DE DISCUSIÓN

1.Virtualidades: *¿Qué hacemos durante la pandemia?*
Coordinan: Prof. Valentina Valli - Mag. Germán Casella

Agustín Bucari (IHAAA) (Doctoral CONICET) Convergencias entre arte y ciencia. Apropiación de la imagen técnica y científica en la obra de Xul Solar (1912-1924) / **pp. 13 a 20**

Kevin Cunningham (IPEAL) (EVC CIN) El análisis estilístico en el rock, el folclore y el tango en la argentina. Aportes para la historia y la enseñanza terciaria/universitaria de la música popular en el país / **pp. 21 a 25**

Clara Perez Cejas (IHAAA) (Maestría UNLP) Muralismo devocional: un análisis de murales homenaje a jóvenes fallecidos/as en barrios populares platenses. / **pp. 26 a 34**

Lucila Ortega (IHAAA) (EVC CIN) Procedimientos punk: estrategias sensibles en la producción de imaginaciones críticas sobre la colonialidad. / **pp.35 a 40**

Natalia Carod (IHAAA) (EVC CIN) Teatralidad y política. Principios y procesos estéticos en las performance de carácter político realizadas en los nuevos escenarios de lucha feminista. / **pp. 41 a 48**

Jorgelina Araceli Sciorra (IHAAA) (Doctoral UNLP) Una aproximación a las creaciones invisibilizadas por la Historia del Arte Argentino. El arte mapuche de la ciudad de Los Toldos. / **pp. 49 a 56**

2.Momentos de acción: ¿Qué significa poner en movimiento el plan?
Coordinan: Prof. Valentina Valli - Lic. Natalia Carod - Mag. Germán Casella

María Florencia Alonso (IPEAL) (EVC CIN) Poéticas en la frontera. Materialidades significantes para un uso político de los significados en Estorbo (2019), de Teresa Margolles / **pp. 58 a 64**

María Eugenia Bifaretti (IPEAL) (EVC CIN) El cuerpo permanente. Estrategias de reactivación de las obras performáticas de Liliana Maresca / **pp. 65 a 70**

Verónica Lucentini (IPEAL) (EVC CIN) Construcciones ficcionales del cotidiano en torno a prácticas artísticas de uso desviado: Los casos de Ana Gallardo y Eugenia Calvo / **pp. 71 a 78**

María Lucía Troitiño (IPEAL) (Doctoral UNLP) Los conjuntos de guitarra en el chamamé argentino entre 1985 y 2018. Identificación y análisis de los recursos y criterios interpretativos de acompañamiento, similitudes y diferencias / **pp. 79 a 86**

Dolores García Campodónico (IHAAA) (CIN) Arte, feminismo y transformación social en el desmarque decolonial: el caso de #NIUNAMENOS / **pp. 87 a 95**

Delfina Eskenazi (IHAAA) (EVC CIN) El autorretrato como dispositivo de autorrepresentación disensual en personas privadas de su libertad / **pp. 96 a 101**

Victoria Tripodi (IHAAA/CESP-UNMdP) (Doctoral CONICET) Prácticas artísticas en torno al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata: espacio público como terreno de memoria / **pp. 102 a 111**

Zaira Allaltuni (IPEAL) (Doctoral UNLP) La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía / **pp. 112 a 119**

Sofia Lara Marozzi (IPEAL) (Doctoral UNLP) Historia de las carreras de diseño en Argentina en universidades públicas nacionales / **pp. 120 a 127**

Rocío Sosa (IHAAA) (Doctoral UNLP) Una mirada descolonial sobre la profesionalización del campo artístico tucumano: el caso de las publicaciones académicas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Tucumán / **pp. 128 a 133**

3.Miradas en el tiempo: *¿Qué reversiones ayudaron a investigar?*

Coordinan: Mag. Jorgelina Sciorra - Dr. Gustavo Radice - Lic. Natalia Carod

Daniela Belén Leoni (IPEAL) (EVC CIN) Afiche y experiencia estética. Devenir del dispositivo y su reapropiación en el arte gráfico contemporáneo / **pp. 135 a 140**

Daniel Machuca Tellez (LEEM) (Doctoral UNLP) LA PERFORMANCE MUSICAL DE LA VOZ CANTADA Hacia una pedagogía desde la performance del cantante en el ámbito de práctica de la ciudad de La Plata / **pp. 141 a 145**

Lucas Morgan Disalvo (IPEAL) (Doctoral UNLP) Pornografía, comunidades y ficciones fandom. Estrategias de contraproducción y agencia inventiva en nuevas formas contemporáneas de imaginación pornográfica / **pp. 146 a 153**

Clarisa López Galarza (IHAAA) (Doctoral UNLP) Las exposiciones de arte como formas de escritura del pasado reciente. Los casos del Centro Cultural de la

Memoria Haroldo Conti (Argentina) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile) / **pp. 154 a 161**

Enrique D'Amico (LIDDI) (Doctoral CIC) El ecosistema emprendedor en la provincia de Buenos Aires. La incorporación del diseño industrial como agente estratégico de innovación / **pp. 162 a 172**

Victoria Dallachiesa (IHAAA) (EVC CIN) Arte y perspectiva de género. Estudio de instalaciones multimediales realizadas por artistas mujeres argentina (2000-2018) / **pp. 173 a 176**

Valentina Valli (IPEAL) (Doctoral UNLP) Subversiones temporales. La necesidad de recuperar el gesto político del tiempo en las obras de arte latinoamericanas/ **pp. 177 a 184**

Germán Casella (IHAAA) (Doctoral UNLP) Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada / **pp. 185 a 193**

1. VIRTUALIDADES:
¿QUÉ HACEMOS DURANTE LA PANDEMIA?

DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA A LA INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS COMPARADOS: APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LAS ADECUACIONES DEL PROYECTO DE TESIS DOCTORAL

Agustín Bucari (IHAAA/FdA/UNLP)

agustinbucari@gmail.com

RESUMEN

El ensayo se refiere a la reflexión sobre los ajustes en la propuesta de investigación dentro del doctorado en artes comparando el proyecto de admisión con el presentado para la Beca finalización Conicet, teniendo en cuenta el recorrido desde la tesis de licenciatura-Beca Cin y los *datos de la Beca* expuestos a continuación. Así mismo se intentará dar respuesta a las preguntas que guiaron las ponencias de la cual este texto es deudor.

Figura 1. *Convergencias entre arte y ciencia. El panel fue presentado como póster en las jornadas EBEC 2020.*

DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA AL PROYECTO DE BECA DE FINALIZACIÓN

Cabe mencionar la producción en investigación propia que antecede dicha propuesta, entre las que se destacan: *Relaciones entre arte, ciencia y tecnología. Investigación de técnicas y métodos para la producción de imágenes artísticas abstractas a partir de imágenes microscópicas y macroscópicas*. (Beca CIN- 2016). Tesis de Licenciatura (2015) *Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas orientación Dibujo. Corte ab. Tejidos entre arte y ciencia: el corte como operación poética*. Director: Lic. María Noel Correbo. Co-Director: Lic. Maria Eugenia Straccali.

La tesis de licenciatura tuvo como objetivos generales:

- Buscar materialidades que hagan referencia a la estructura orgánica e inorgánicos de la materia.
- Establecer conexiones entre el montaje científico y el artístico.
- Situar dichas imágenes dentro de un análisis fenomenológico que profundice los alcances poéticos y reflexivos de las mismas.
- Construir un objeto de estudio novedoso que abra nuevos dispositivos para abordar las problemáticas plásticas, a partir de las concepciones de imagen dialéctica de Benjamin y el concepto de supervivencia de Aby Warburg.

Figura 2. *Espacio "panel", instalación.* Tesis de licenciatura. Anexo p. 87

Por tanto la tesis de licenciatura desde la producción plástica propuso un campo interdisciplinario de análisis, tomando de distintas fuentes bibliográficas y teóricas, donde se conjugaron estrategias materiales, conceptuales y metodológicas en relación a la imagen técnica, la idea de corte y su relación con el arte moderno.

La búsqueda bibliográfica, como la de referencias artísticas ayudó a plantear y acotar las preguntas desde el campo de la producción plástica al análisis teórico de estudios comparados en el cual la tesis doctoral se enmarca. Se destacan los marcos fenomenológicos, y en particular las concepciones de imagen dialéctica y el concepto de supervivencia de Aby Warburg.

Se concluyó la potencialidad de la metodología de producción y el uso de imágenes y procesos científicos en el ámbito artístico contemporáneo, su relación con el dibujo como puente entre cada una de las distintas estrategias visuales de montaje. A su vez, y quizás lo más relevante, las comparaciones y supervivencias de las tensiones orgánico-inorgánico en su perspectiva histórica: los usos de imágenes técnicas por artistas abstractos tales como Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy entre otros.

En cuanto a la propuesta de la Beca CIN se alcanzaron los siguientes objetivos:

- Análisis, clasificación y producción de imágenes análogas a las indagadas en la etapa inicial, producto de la puesta en conjunto de estrategias metodológicas y de abordaje científicos.
- Consolidación de un archivo visual con más de 300 imágenes catalogadas y clasificadas, compuesto por imágenes macroscópicas y microscópicas (etapa exploratoria) así como también del registro de las experiencias de laboratorio (etapa experimental).
- Realización de un inventario de técnicas novedosas que involucra tanto metodologías de laboratorio como procedimientos novedosos dentro del campo del arte abstracto y del arte contemporáneo. Entre las que se destacan:
- Experimentaciones con Sales sobresaturadas (Alumbre de Potasio), Cloruro de Sodio. Deshidratación de Tejidos vegetales. Ósmosis. Cromatografía.

Se pudo concluir al final del estudio una gran variedad de imágenes y procedimientos científicos que unían estructuralmente en un mismo montaje, una imagen microscópica, macroscópicas y una técnica de laboratorio específicas y su producto-imagen. De esta forma se construyó un Atlas de diferentes prácticas científicas, así como de sus aparatos ópticos y sus procesos materiales en distintas categorías.

La presentación del proyecto de admisión al Doctorado en Artes, se presentó en la misma línea, con los objetivos generales:

- Indagar técnicas, procedimientos y metodologías que permitan generar imágenes artísticas análogas a las imágenes microscópicas de tejidos vegetales. La producción de imágenes artísticas se llevará a cabo mediante la experimentación de métodos y abordajes científicos y la utilización de materiales no convencionales o extra-artísticos.
- Desarrollar un marco teórico-conceptual que describa y acompañe a la producción artística.

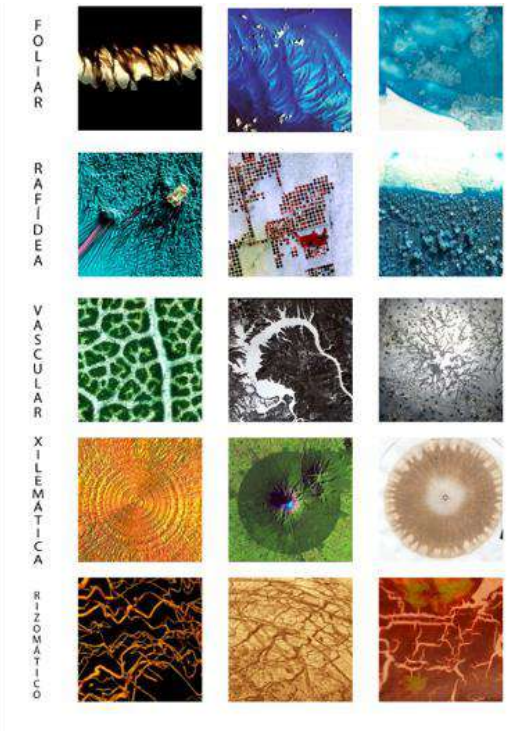


Figura 3. *Síntesis visual para informe final de Beca CIN (2016)*

Con la siguiente hipótesis:

Las imágenes microscópicas de tejidos vegetales presentan una gran variedad de morfologías visuales posibles de clasificar y sistematizar desde una perspectiva estética. Se propone generar criterios clasificatorios vinculados a cada una de las distintas morfologías para ordenar y organizar un corpus de imágenes científicas con el fin de producir imágenes artísticas análogas a partir de la indagación y experimentación con técnicas, procedimientos y materiales no convencionales para el arte tradicional. En esta dirección, se produce una convergencia entre la imagen científica y la imagen artística que promueve también la reflexión acerca de los límites entre el arte y la ciencia.

Si tomamos los inicios de las tareas de investigación y su núcleo temático, la relación entre arte y ciencia, desde la tesis de Licenciatura, inclusive el proyecto de la Beca Cin y parte del proyecto de admisión presentado para inicio del doctorado, la investigación en arte estaba orientada hacia la "Indagación de técnicas, procedimientos y metodologías científicas que permitan generar imágenes artísticas", tal como versa en el apartado metodológico: "se enmarca dentro lo que se denomina investigación en arte, por cuanto las distintas fases de la investigación tienen como finalidad tanto la conceptualización como la producción artística". La formación específica y las requisitorias de los seminarios obligatorios y optativos de la carrera de Posgrado cambiaron el eje de la investigación hacia

un estudio comparado. Cuando hablamos de las requisitorias en particular nos referimos a la producción textual frente a otros tipos de producción de conocimiento, que tienen sus dificultades de evaluación por razones que no ahondaremos aquí ya que no es el objetivo realizar una crítica a dichas regulaciones. Sí, mencionar que la vía de la producción plástica visual choca de forma evidente cuando se establecen los parámetros formales de dicha "regulación" de aprobación de los seminarios, si bien cabe mencionar experiencias de posgrado que si rescatan este tipo de hacer, como es el ejemplo de *Los senderos estratificados de la imagen* a cargo de Giovanni Festa (Fig. 4), o aquellos que hacen de dichas tensiones el objeto del seminario mismo como *La dimensión epistémica del proceso artístico como saber emancipador* a cargo de Daniel Sanchez.

Figura 4. *Panel Imagen Inorgánica. Seminario Los senderos estratificados de la imagen.*

El marco conceptual que se buscaba construir en un principio fue ampliado desde los casos alemanes Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky (como se observa en los trabajos de los primeros seminarios cursados)[1] para luego derivar en el caso específico de Xul Solar[2] (última etapa formativa) aportando de

[1] SEMINARIO ARTES VISUALES/ARTES AUDIOVISUALES EN AMÉRICA LATINA:

Visión cenital: Articulaciones sobre el territorio y la mirada en la obra de Moholy-Nagy y Gustavo Romano. SEMINARIO OPTATIVO TÉCNICAS, RECURSOS Y SOPORTES DISCIPLINARES: Experimentación, convergencia y derivas de los lenguajes artísticos contemporáneos:

Imagen Científica – Ciencia de la Imagen. Moholy-Nagy pedagogía, experimentalismo y vanguardia. por poner dos ejemplos.

esta manera ajustes a las hipótesis anteriores que presentaban problemas de índole metodológico. Identificados en particular en los seminarios *metodología de la investigación* y en *taller de tesis*, descritos como de viabilidad: acceso a los archivos y bibliografía de los artistas europeos, de originalidad: publicaciones y tesis en la misma dirección y, finalmente pertinencia y adecuación institucional: en tanto casos foráneos dentro de un Doctorado en Artes con una orientación Latinoamericana. La reformulación de la hipótesis de esta forma se centró en el estudio de las obras de Xul Solar en relación al material de archivo, incorporado el marco teórico de las investigaciones precedentes, así como los análisis formales desarrollados en los primeros trabajos del Doctorado en Artes como se desarrolla al inicio del ensayo.

DE LOS PROBLEMAS ESPECÍFICOS DEL PLAN ACTUAL Y SU IMPLEMENTACIÓN:

¿CÓMO CONVIVE LA COTIDIANEIDAD LABORAL CON EL PLAN PRESENTADO?

En lo particular las unidades de análisis de la tesis requiere una vasta documentación y trabajo sobre el archivo de Xul Solar, el hecho de no poder acceder a los documentos por la situación de pandemia actual ha sido determinante en mi caso. Por consiguiente, en la actualidad el cronograma planteado fue modificado orientándose más a construir un marco de referencia sólido con el material disponible. Para luego concurrir concretamente a la Fundación Pan-Klub en busca del material documental. En este sentido se realizó un fichaje de alrededor de 150 textos referidos a los ejes temáticos, así como la reconstrucción digital de los libros pertenecientes al listado de la Aduana que analiza de la licenciada Fischler (2010) a partir de repositorios digitales como archive.org, monoskop.org, entre otros. De igual manera se construyó un atlas de imágenes de referencia para ejemplificar el mismo camino de forma que se exprese *el pensamiento visual no discursivo* (Bredekamp 2015) en una lógica de montaje. El mismo contiene imágenes de libros y montajes gráficos de la época que retoman este tipo de analogías entre la imagen técnica y la producción moderna (Cirlot 1954), así como los científicos biocentristas (Botar 1998). También la producción artística de los artistas modernos alemanes, la

---

[2] SEMINARIO OBLIGATORIO HISTORIOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA Y CULTURA

LATINOAMERICANA: *Xul Solar panactivista: Análisis de las obras "Pais" y "VuelVilla" en la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes desde una perspectiva historiográfica*. SEMINARIO OBLIGATORIO PROBLEMAS ACTUALES DE LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE. XUL SOLAR: I*magen técnica y mirada científica en la obra Sin título 1918 (cat. 107), Aportes desde la estética del darse cuenta.* Entre otros trabajos en la misma línea.

publicación de la imagen técnica en sus publicaciones en la bauhaus butcher[3] e imágenes de sus archivos personales. De la misma manera que se incluye en esta lógica para el caso de Xul Solar. La fig. 1 es un panel que sintetiza este marco visual al que se hace referencia articulado desde la imagen microscópica[4] en particular, salvo en la parte inferior que se agrega el motivo de la medusa.

¿QUÉ FUTUROS IMAGINA PARA LA PROPIA INVESTIGACIÓN Y QUÉ PASADOS AÚN PERVIVEN?

Si se refiere a las posibilidades de los interrogantes abiertos al final de la tesis, supongo en lo particular que hay mucho material en relación al uso de la imaginería científica en el arte argentino que no ha sido del todo explorada. Por ejemplo, el caso de Batlle planas puede ser uno entre otros. Donde el enfoque en relación a los medios productivos, usos de las imágenes técnicas y producción visual en concordancia con operaciones de archivo, montaje entre otras. En lo que se refiera a Xul Solar hay mucho material que por el recorte de la tesis misma ha quedado excluido del análisis, que de igual manera podrían llegar a ser analizados bajo la misma perspectiva de manera que perviva ese enfoque inicial del proyecto.

REFERENCIAS

Botar, O. A. I. (1998). *Prolegomena To the Study of Biomorphic Modernism.* Tesis Doctoral de Filosofía en el departamento de historia del arte de la Universidad de Toronto. inédita.

Bredekamp, H. (2015). *The technical image: a history of styles in scientific imaginery*. Chicago, The University of Chicago Press.

Bucari, A. (2015). *Corte ab: Tejidos entre el arte y la ciencia. El corte como operación poética*. Tesis de Licenciatura en orientación dibujo. FDA UNLP (24 de noviembre 2015).

[3] KANDINSKY, W. [1928](2003) *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires.Editorial Paidós. KLEE, P. (1925) *Pädagogisches Skizzenbuch* - Bauhaus Bücher 2. Munich. Editorial Albert Langen. MOHOLY-NAGY, L. [1929] (1984) *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.

[4] Para Para un análisis más detallado ver: Apropiación de la Imagen técnica Apropiación de la imagen técnica y científica en la obra de Xul Solar, en JIDAP número 9 (Bucari, A. 2019). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81133

Bucari, A. Figura 1. Convergencias entre arte y ciencia. *El panel fue presentado como póster en las jornadas EBEC 2020.* Recuperado de https://congresos.unlp.edu.ar/ebec2020/becarie/agustin-bucari/

Bucari, A. Figura 2. Espacio "panel", instalación. Tesis de licenciatura. Anexo p. 87

Bucari, A. Figura 3. Síntesis visual para informe final de Beca CIN (2016). La primera columna contiene imágenes microscópicas, la segunda macroscópicas y la tercera elaboraciones procesuales que retoman metodologías "científicas" como es el ejemplo de la cromatografía (Xilemática). Cada fila responde a una taxonomía derivada de la morfología vegetal.

Bucari, A. Figura 4. El panel Imagen Inorgánica, fue presentado junto como trabajo final del seminario de Giovanni Festa el cual se refiere en el texto.

Cirlot, J. E. (1954). *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona. Editorial Omega Ediciones

Kandisky, W. [1928](2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires.Editorial Paidós.

Klee, P. (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch* - Bauhaus Bücher 2. Munich. Editorial Albert Langen

Moholy-Nagy, L. [1929] (1984). *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.

FOLCLORE PATAGÓNICO: ¿UN DESIERTO MUSICAL?

Kevin Cunningham (IPEAL/FdA/UNLP)

kevinjeremias.cunningham@gmail.com

RESUMEN

Dentro del estudio del folclore musical argentino existen algunos géneros que podríamos considerar emblemáticos, a su vez, un desarrollo histórico de los mismos mostraría una estrecha relación con zonas específicas del país como por ejemplo la zamba y la chacarera con la región del Noroeste o las cuecas con la región de Cuyo pero a la hora de pensar en la región Patagónica es común no poder concluir consensuadamente en el origen y desarrollo de los géneros que la componen. El propósito de mi investigación es hacer un relevo de obras y artistas para profundizar más sobre los géneros de raíz folclórica patagónicos haciendo especial hincapié en las interrogantes más recurrentes con las que inicialmente nos topamos. ¿Estas músicas son folclore? ¿Qué características poético-musicales tienen? ¿Qué lugar ocupan en la mesa del folclore musical argentino? ¿Cuál es el desarrollo sociohistórico de estos géneros? etc.

PALABRAS CLAVE

Folclore patagónico - loncomeo - kaani

Como beneficiario de una de las becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas que otorga el Consejo Interuniversitario Nacional debí buscar un proyecto de investigación vigente en nuestra unidad académica en el cual poder alinear mi plan de trabajo. Esta incorporación fue posible en el proyecto *El análisis estilístico en el rock, el folclore y el tango en la Argentina. Aportes para la historia y la enseñanza terciaria/universitaria de la música popular en el país* que tiene como director a Diego Madoery y que se desarrolla dentro del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).

El tema del cual me ocupo en esta beca es la música de raíz folclórica de la región Patagónica, la cual, se está incorporando de forma creciente en algunas cátedras[5] encargadas del estudio del folclore musical argentino en la facultad. Esta aparición en los cronogramas se está dando de forma paulatina a

[5] "Folklore Musical Argentino" y" Producción y Análisis II" son las cátedras que están realizando esta incorporación en sus programas durante los últimos años. Entre ambas asignaturas se llega a la totalidad de las carreras de música de nuestra Facultad de Artes.

través de clases teóricas especiales y de trabajos de investigación por parte de los alumnos, pero aún es necesaria una planificación que permita incorporar consignas de producción de la misma forma que se enseñan otros ritmos dentro de estas asignaturas. Varias veces me he preguntado por qué esto se da de esta manera y qué sucedió o sucede con la música de raíz folclórica de esta región para no ocupar el mismo lugar que el resto de las músicas folclóricas argentinas. La respuesta a esta interrogante es a su vez la complicación inicial con la que me tope en mi investigación: No existen trabajos, estudios o canales de información que presenten de manera integral lo relacionado a estas músicas aunque sí podemos afirmar que hay infinidad de menciones en otros formatos como entrevistas, blogs o programas especiales de televisión y, si bien no abundan los trabajos escritos de investigación, quizás el antecedente más rico sea el de Marta Andreoli (2005) en el que a través de una serie de entrevistas a protagonistas de la escena folclórica patagónica se da detalle del desarrollo de estos géneros y del contexto sociocultural que los contuvo y contiene. En el texto también se reflexiona del rol cultural de estos agentes y del imaginario que la gente ajena a esta región ha construido con los años, en contraposición con la experiencia real de sus habitantes, pero no hay mayores menciones acerca de las características musicales de los géneros de raíz folclórica de la Patagonia. Esto me lleva nuevamente a remarcar la importancia de realizar un trabajo en el que se dedique lo suficiente a esos aspectos a través del análisis de obras permitiendo así la creación de guías de arreglo[6] para facilitar el estudio de las mismas a cualquier persona interesada tanto dentro como fuera de la facultad. Sabemos que la producción y el análisis son otra forma de acceso al conocimiento y conforman por sí solas un aspecto del que no podemos prescindir si deseamos abarcar por completo el estudio de este tema.

Si bien este objetivo fue una de las motivaciones iniciales debo mencionar que a medida que se desarrollaba la investigación fue volviéndose evidente que la riqueza de esta red conformada por artistas, obras, zonas geográficas, escenas culturales, etc., no se agota en su estudio histórico y musical, sino que existen en ella otros aportes aún inmensurables y no del todo estudiados. Opino que debemos profundizar cuánto puede aportar el estudio de estas músicas a algunos debates presentes en el campo del arte como por ejemplo el de la decolonialidad cultural o el de la tensión *centro-periferia* además de su vínculo directo con algunas interrogantes para nada menores como *¿Qué es el folclore?* o *¿Qué imaginamos cuando hacemos uso de este término?* Estos puntos son sumamente importantes para sustentar el trabajo que estoy llevando adelante porque al hablar de la escena folclórica patagónica estamos haciendo mención de músicos y poetas provenientes de una de las regiones más postergadas por la historia argentina. No es mi trabajo central realizar una lectura histórica profunda de la región, pero puedo mencionar resumidamente que desde el siglo XVI la exploración y conquista de la patagonia

[6] En las asignaturas de música en las que los alumnos llevan a cabo tareas de producción y/o ejecución grupal se utilizan guías de arreglo. Estas guías son una herramienta fundamental para el estudio de géneros musicales. En las mismas conviven transcripciones de ritmos para distintos instrumentos ya sean armónicos o de percusión además de aclaraciones por escrito y algunos análisis de obras.

fue disputada por muchos aventureros de distintas partes del mundo quienes, sin mayores éxitos, quisieron recorrer estas tierras de climas ariscos y de difícil acceso sin mencionar el obvio factor de riesgo que ya significaba en la época atravesar territorios habitados por culturas desconocidas. A través de registros de viajes e historias se fue cultivando un imaginario sobre la región y sus habitantes. Algunos siglos pasaron, nació el estado-nación argentino y en 1878 se planificó la campaña del desierto que finalizó en 1885. Esta misión militar significó el exterminio casi total de los pueblos originarios de la región, como los ranqueles, tehuelches y mapuches entre otros. Desde aquellos tiempos el interés por la región patagónica ha estado siempre relacionado a la soberanía, el control del territorio y la explotación de los recursos naturales. Todo esto es bien conocido por los cultores de la región que al haber nacido y/o desarrollado su vida en esas tierras se volvieron muy conscientes de las dinámicas asimétricas de poder existentes allí y sienten un respeto absoluto por la región, los habitantes originarios y su historia. En su arte se reflejan claros esfuerzos por lograr un rescate y una reinterpretación de elementos simbólicos del universo tehuelche y mapuche. Muchas de las piezas musicales pertenecientes a estos géneros se caracterizan por hacer uso de los instrumentos de los pueblos originarios, como por ejemplo el kultrún o la trutruca, o por la utilización de distintos toques o ritmos de tambor presentes en las ceremonias religiosas. También es importante destacar que algunos de estos ritmos fueron trasladados a la guitarra y que en las letras convive el idioma español con términos de la lengua mapudungun y tehuelche para enriquecer la poesía, la cual no solo refleja detalles paisajísticos e historias de vida, sino también un compromiso con la memoria.

Si bien la música de raíz folclórica de la región Patagónica no goza de la misma antigüedad ni es conocida nacionalmente como por ejemplo la chacarera o la zamba es importante señalar que estamos hablando de una escena que ha tenido un desarrollo cultural sostenido en los últimos 60 años. En ese periodo de tiempo surgieron muchos artistas que se dedicaron a acrecentar el cancionero patagónico a través de distintos ritmos o géneros musicales. Dentro de estos podemos mencionar algunos valses, canciones cordilleranas, milongas chorrilleras y retumbos, pero sin lugar a dudas los más emblemáticos, por su amplio desarrollo, son el *kaani* de la zona de Santa Cruz y los *loncomeos* de las regiones del Neuquén y Chubut.

Mucho se ha hablado también del poco recorrido cronológico que ha tenido esta escena en comparación con otras, pero sin dudas creo que sesenta años es tiempo suficiente para documentar su desarrollo y la oportunidad es única ya que aún podemos hablar con testigos directos de los comienzos de estas expresiones, algo que cualquier investigador consideraría imperdible en cuanto al valor de esos registros. Ligado a esto podemos preguntarnos ¿Cuál fue el origen de esta escena y de estas músicas? a partir de la década de 1960 en la Argentina y en el contexto del conocido *boom* del folclore[7] distintos

[7] El boom del folclore hace referencia a la extrema popularidad que obtuvo este género desde comienzos de la segunda mitad del siglo XX hasta aproximadamente la década del 70 en Argentina. Estuvo marcada por la difusión

artistas del país comenzaron a insertarse en los canales disponibles de la industria cultural y, en el horizonte del folklore musical argentino, aparecieron nuevos ritmos provenientes de la Patagonia que fueron creciendo a la par que también crecían las figuras de ciertos artistas que lograron captar la atención y reconocimiento de colegas consagrados, organizadores de festivales y de la prensa especializada de las zonas más importantes del país. Algunos de los principales referentes de estos géneros son Hugo Giménez Agüero, Marcelo Berbél y Lito Gutiérrez. Si bien la lista es larga y no es justo dejar a ninguno afuera creo que estos tres artistas son de los más emblemáticos de la música de raíz folclórica de la región Patagónica y esto se refleja en la cantidad de canciones suyas que han sido replicadas por los nuevos artistas, regionales y nacionales, además de reflejarse también en la constancia compositiva que han sabido mantener durante años y que dejó marcados rasgos musicales en sus obras. Este logro es el que hoy nos permite tener el material suficiente para realizar un análisis musical de estos ritmos lo cual, como mencioné anteriormente, constituye uno de los propósitos principales de la investigación.

Mi hipótesis es que estamos sin lugar a dudas frente a un tipo de folclore musical solo que su desarrollo y dinámicas no están del todo comprendidas, quizás ahí radican algunas de las respuestas de porqué esta música no ha sido históricamente considerada de igual forma que el resto de los ritmos nacionales. Si analizamos estas músicas con la misma mirada con la que estudiamos otros géneros folclóricos podemos encontrarnos con tensiones y corrimientos cronológicos que no nos permitirán llegar a respuestas satisfactorias pero que de todas formas podrían revelar aspectos útiles para la investigación. Tomando un poco los aportes de distintos autores en torno a la historia y el uso de la terminología del folclore como Diego Madoery (2016) o Juliana Guerrero (2014) podemos comprobar que los ritmos patagónicos cumplen con muchas condiciones para ser consideradas folclore ya sea como una ciencia, una práctica cultural o una expresión artística pero esa *juventud* en comparación con otras músicas y la distancia real y simbólica de los principales centros de producción folclórica como lo han sido el Noroeste, Cuyo y Buenos Aires han impactado directamente en la construcción que muchos comparten sobre esta región y en la validación de sus expresiones musicales. Creo que esta investigación no se agotará en una beca ni en una tesis, sino que tiene el potencial para ser abordada desde múltiples disciplinas. En un plazo más inmediato me gustaría que nuestra Facultad de Artes continúe este camino ya iniciado de valorizar la enseñanza de estas músicas dentro del folclore musical argentino, pero también espero seguir aportando a ese objetivo desde mi lugar con las herramientas que se me han facilitado durante mi formación académica y las que aún recibo en el marco de la experiencia de la beca.

---

masiva que ofreció la comercialización de discos, la radio y luego la televisión, además de la creación de festivales y el trabajo de prensa especializada.

REFERENCIAS

Andreoli, M. (2005). Folklore musical de adscripción patagónica: Articulación entre discurso musical e ideologías contrastantes. Publicado en las VI Actas del Congreso IASPM-AL, 2005, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1H839R-DwbwCjsABSxBuZBdsgrxBsq9cs/view

Guerrero, J. (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *35*(2), 51-66. Disponible en https://doi.org/10.34096/runa.v35i2.1167

Madoery, D. (2016). Estudios sobre el folclore musical argentino. Publicado en Revista Argentino de Musicología 17. Disponible enhttp://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/24/23

AVANCES PRELIMINARES EN EL ABORDAJE DE UN MURALISMO DEVOCIONAL EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Clara Perez Cejas (IHAAA/FdA/UNLP)

perezcejasclara@hotmail.com

RESUMEN

La investigación en curso que se presenta toma como eje de análisis la producción de obras murales realizadas en homenaje a jóvenes fallecidxs en barrios populares del Partido de La Plata durante los años 2010-2017. Las obras en cuestión son motorizadas por familiares y amigxs con cooperación de vecinxs, y en algunas ocasiones, de organizaciones sociales o artistas formales. Detrás de sus creaciones hay múltiples intenciones y sentidos otorgados. Reconstruirlas y analizarlas es parte de los objetivos iniciales de la investigación. También se pretende indagar en la importancia de la relación entre la obra, el espacio público en el que se ubica, y quienes la habitan, donde el muralismo como práctica se vuelve un área de análisis particular. Por último, se trabajará la idea del arte como mediación simbólica en la realización de duelos colectivos, y en articulación con la posible relación entre la expresión y el fenómeno de la religiosidad popular.

PALABRAS CLAVE

Muralismo - homenaje - arte público

ARTÍCULO

La Beca de Maestría en curso, iniciada en abril 2020, se titula *Muralismo devocional: un análisis de murales homenaje a jóvenes fallecidos/as en barrios populares platenses.* La misma es dirigida por María Cristina Fükelman y co-dirigida por Esteban Rodríguez Alzueta, y está radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes, UNLP.

Una de las primeras decisiones al momento de su planificación, fue la definición de lxs directores. La magíster María Cristina Fükelman cuenta con una reconocida trayectoria como docente de historia del arte e investigadora sobre las manifestaciones contemporáneas del arte de acción, las relaciones con los movimientos sociales y las formas de construcción de esfera pública en la ciudad de La Plata. Mientras que Esteban Rodríguez Alzueta es abogado y Magíster en Ciencias Sociales, y se desempeña como profesor e investigador especializado en sociología del delito, violencia e inseguridad y trayectorias

juveniles. Con sus diferentes formaciones y radicaciones disciplinares, me interesó poder articular distintas perspectivas teóricas en consonancia con la temática del trabajo, que puedan diversificar y potenciar las formas de abordar la tarea, el acompañamiento y la complejidad de los procesos de análisis.

El proyecto significa una continuidad con una primera etapa de investigación del tema, iniciada en el marco de mi tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas, orientación Muralismo y Arte Público Monumental FDA UNLP, donde se amplían, retoman y profundizan líneas de investigación abordadas de forma incipiente.

La investigación en curso toma como eje de análisis la producción de obras murales realizadas en homenaje a jóvenes fallecidxs en barrios populares del Partido de La Plata durante los años 2010-2017. Estas intervenciones, que son cada vez más recurrentes en barrios populares de nuestro país como respuestas a las muertes prematuras, están cargadas de diversas intenciones y sentidos otorgados tanto por sus productorxs como por aquellxs que habitan la zona donde es emplazada.

Figura 1. *Mural homenaje a Sebastián*. (Febrero de 2018) Fuente: fotografía tomada por la autora

Si reflexionamos sobre la importancia de la relación y tensión entre la obra y el espacio en el que se ubica, y el intercambio entre la obra y lxs sujetxs que la rodean, el muralismo como práctica de arte público se vuelve un área de análisis particular.

Retomando a Capasso (2010), entendemos por mural a una representación visual que por sus particularidades demanda necesariamente de un trabajo colectivo, está dirigida a un público amplio y su presencia modifica el paisaje urbano, aportando además a la construcción de una identidad colectiva situada. Un rasgo principal de este tipo de obras es la monumentalidad, que no sólo se debe al tamaño de la pared sino a cuestiones compositivas de la imagen, y es fundamental para su diálogo con el espacio público.

> Espacio público no es el mero espacio abierto de la ciudad, a la manera en que tradicionalmente lo ha pensado la teoría urbana. No es algo preformado, no es un escenario preexistente ni un epifenómeno de la organización social o de la cultura política, es espacio público en tanto es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas. (Gorelik, 2001, p. 19)

Figura 2. *Mural homenaje al Bebe*. (Febrero de 2018). Fuente: fotografía tomada por la autora

La ubicación de los murales a abordar es una dimensión fundamental del fenómeno, ya que pareciera que estos no son emplazados de forma arbitraria, sino que se eligen escenarios que tienen una vinculación directa con lxs jóvenes fallecidxs. Los barrios, y en muchos casos, las cuadras y esquinas que ellxs habitaban, son los contextos elegidos para cada homenaje, complejizando espacios de pertenencia y adscripción identitaria.

Como sostienen Fukelman (2013), «es necesario pensar la obra en contexto, en la acción y situación donde se produce, estableciendo una relación directa entre la obra y la realidad» (s.p.). Así también, Ardenne (2007) sostiene que «(…) otra experiencia de los espacios es posible, empezando por *esta experiencia emocional del espacio*', desmenuzada por Kaufmann (1969), y que hace del lugar, más que una síntesis de cualidades geográficas, un territorio investido y aprehendido, primero de manera sensible, que vale menos como medio físico que como generador de sensación.» (s.p.)

Motorizadas principalmente por sus familiares y amigxs, con cooperación de vecinxs y habitantes del barrio donde se produce la intervención, y en algunas ocasiones, por organizaciones sociales y de derechos humanos o artistas formales, los murales homenaje se producen principalmente para construir memoria sobre jóvenes fallecidxs. En aquellos casos donde la muerte es producto de un homicidio o una situación abusiva, también pueden funcionar como dispositivos populares de denuncia, frente a la poca resonancia mediática, la falta de justicia o de reparación.

Figura 3. *Mural homenaje a Toty*. (Diciembre de 2017). Fuente: fotografía tomada por la autora

A su vez, en los murales se presentan fragmentos de la identidad y la vida de lxs jóvenes homenajeadxs, elementos decididos por sus amigxs y familiares. La creación de imágenes y representaciones ante la desaparición física de una persona, y la realización de la obra, sirve de nuevo insumo moral para componer una identidad en el territorio, configurándose estos como emblemas barriales. Sin ser productorxs formales, ni pertenecer a circuitos artísticos clásicos o hegemónicos, lxs productorxs populares se encaminan en la experiencia de la intervención del espacio público desde criterios estéticos propios y transforman, aunque no sea su propósito, la realidad artística contemporánea, configurándose el fenómeno como una expresión de arte y cultura popular, generando otro sentido subyacente a la práctica. Disputan, mediante el proceso de realización de las obras, la individualización de la vida y la muerte de lxs jóvenes de los sectores marginales, y combaten la imagen construida mediáticamente de ellxs, mientras generan identidad colectiva.

Figura 4. *Mural homenaje a Federico*. (Octubre de 2011) Fuente: fotografía tomada por el muralista Lumpenbola

Estas experiencias estéticas son acciones cooperativas (Becker, 2008) que implican necesariamente la puesta en juego de conocimientos diversos, la elaboración de un diálogo común, el consenso de propuestas y el empleo de estrategias de organización y solidaridad.

> A diferencia de otro tipo de imágenes y trabajos artísticos, la realización de un mural se distingue por un proceso de consulta y diálogo entre quienes participan en su realización, su audiencia inmediata y la experiencia colectiva que supone su realización en tanto concepción, diseño y ejecución. Aquí es posible ver el trabajo cooperativo, trabajos más complejos, caracterizados la mayoría de las veces por generar espacios de participación e inclusión de la comunidad local. (Capasso, 2010 p. 24)

Otro sentido que subyace, y que es común a las distintas causantes de muerte, es el de la producción del mural homenaje como una forma de duelo. Debray (1994) afirma que el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte, como rechazo a la nada y para prolongar la vida. Reconstruye y desarrolla cómo, a través del tiempo, cada civilización abordó de diferentes formas la muerte y les rindieron culto a sus antepasadxs exigiendo que estos sobrevivieran mediante las imágenes. En palabras de Debray (1998): «representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena.» (s.p.)

Belting (2007) también desarrolla la contradicción entre presencia y ausencia en las imágenes, y el lugar de *lxs vivxs*, lxs productorxs y espectadorxs que experimentan el fallecimiento de un otrx:

> Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede

> aparecer en la imagen. El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo. (Belting, 2007, p.178)

Un cadáver ya no es una persona viva, pero tampoco es simplemente un objeto, y es en esta tensión entre presencia y ausencia, en este vacío físico y simbólico, donde nace la necesidad de lxs vivxs de extender la vida de lxs muertxs a partir de su representación, de hacer visible lo invisible, de generar una presencia real mediante la figuración. El trabajo del duelo, dice Debray (1994), pasa así por la confección de una imagen del otrx. Oponemos a la descomposición de la muerte, la recomposición por la imagen. Así, ante la sensación de vacío que genera la experiencia de la muerte de un allegadx, en la creación de la representación hay acción.

> El horror de la muerte radica en que, ante los ojos de todos y de manera impactante, convierte en imagen muda lo que apenas un instante atrás había sido un cuerpo que hablaba y respiraba. Los seres humanos quedaban desamparados ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen. Perdieron al muerto, que había sido participante de la vida de la comunidad, a cambio de una simple imagen. Es posible que, para defenderse, respondieran a esta pérdida con la creación de otra imagen: una imagen con la que la muerte, lo incomprensible, se volviera en cierto modo comprensible. Ahora contaban con una imagen propia que podían confrontar con la del muerto, con el cadáver. (Belting, 2007, p. 180)

En el mismo sentido, Berger (1974) afirma que las imágenes se hicieron originalmente para evocar la apariencia de algo que está ausente, e involucra en su análisis la capacidad de agencia de los productores/as en cada momento histórico:

> Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia. (Berger, 1974, p.6)

Una última hipótesis al respecto es que las expresiones públicas emergentes recogen elementos de las tradiciones colectivas que se relacionan con las formas de ensayar la fe en los sectores populares, pudiéndose convertir esta práctica en una nueva experiencia de devoción vinculada con el fenómeno de la religiosidad popular.

Retomando a Ameigeiras (2008), la religiosidad popular es entendida como la forma en que los hombres y las mujeres que protagonizan los sectores populares expresan, mediante una amplia multiplicidad de creencias y de prácticas tanto individuales como colectivas, sociales y simbólicas, sus

apreciaciones y vivencias sobre lo sobrenatural o trascendente, y se vinculan con aquello que entienden como *sagrado* sin estar sujeto directa y puramente a las instituciones religiosas reconocidas y consolidadas.

Ameigeiras (2008) desarrolla de esta manera, como parte del fenómeno, lo que denomina *prácticas de sacralización*: La sacralización del tiempo así como la del espacio, y la consideración de lo *sagrado* implica la identificación de distintas *prácticas*, *momentos* y *tiempos*, pero también el reconocimiento de *espacios* y *lugares* considerados como especiales.

> Estamos así ante una modalidad de relación con lo trascendente que a su vez conforma un proceso histórico-cultural de generación de sentidos, y que, al mismo tiempo que constituye un recurso simbólico relevante, también se ha visto afectado por marcados procesos de recomposición de identidades: por un lado, se articula con las cambiantes identidades sociales; por otro, forja nuevas identidades religiosas. (Ameigeiras, 2008, p.19)

En cuanto a la puesta en acción del plan de beca, las primeras acciones planificadas contaban de la realización del trabajo de campo para ampliar el relevamiento de las obras en cuestión, acercarme a los casos detrás de las obras y dar inicio a las entrevistas a lxs productorxs y habitantes de los barrios. Estas primeras acciones proyectadas se vieron interrumpidas debido al actual contexto sanitario nacional y las medidas de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio enmarcadas en el COVID-19. Lo que significó una revisión y modificaciones en el plan de trabajo original, e implicó que los primeros meses de iniciada la beca sean dedicados al comienzo de la cursada en modalidad virtual de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Artes UNLP. También al acercamiento y lectura de la bibliografía seleccionada a fin de profundizar en las temáticas, ejes y variables del plan, y poder contrastar el estudio y las herramientas incorporadas en los seminarios, con las entrevistas recogidas durante el trabajo de campo cuando sean realizadas.

Proyecto, como futuro para la propia investigación, que pueda funcionar como un aporte para complejizar el campo de conocimiento en torno al muralismo como una práctica artística específica, en su vinculación con el entramado social, y en la confección de identidad territorial. Me interesa particularmente, en torno a mi tema de investigación, poder identificar e indagar en el potencial transformador del arte como medio simbólico en procesos de confección y resignificación de tradiciones culturales alrededor de la muerte y a su adscripción en la sociedad, la realización de duelo y la confección de memoria. A su vez, también, entender cómo la producción artística puede ser un canal para la activación y actualización de fenómenos sociales como es, en este caso, el de la religiosidad popular.

REFERENCIAS

Ameigeiras, A. (2008). Religiosidad popular: creencias religiosas populares en la sociedad argentina. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ardenne, P. (2007). Un Arte Contextual: Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de intervención, de participación. Madrid, España: CENDEAC.

Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En: http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplatNaXXI/

Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Berger, J. (1974) Modos de ver. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Blanchot, M. (1955). L´Espace littéraire, París [trad. esp.: El espacio literario]. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Bourdieu, P. (1988). Espacio social y poder simbólico. Revista de Occidente.

Capasso, V. (2010). Muralismo en la ciudad de La Plata: La experiencia del colectivo de arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición. Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Sociología.

Capasso, V. (2011). Muralismo, memoria y espacio público: un estudio sobre producciones platenses. Trabajo presentado en las IX Jornadas de Sociología de la UBA.

Debray, R. (1998). Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente. Génesis de las imágenes: El nacimiento por la muerte. Barcelona, España: Paidós.

Dillon, V. (2008). Arte / Comunicación / Integración. El derecho a la imagen como palabra, en Niños, Menores e infancia. Revista del Instituto del Niño, Año 3, N ° 5, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNLP.

Eichorn, N. & Riso, A. (2017). Resistencias estético-políticas en el Barrio de la Boca. El espacio público como terreno visible de la lucha popular. X Seminario Internacional de Arte y Política.

Fukelman, M. C. (2012). Arte de Acción en La Plata. Modos de Hacer Contemporáneos 2001-2010. Análisis de Intervenciones en el Espacio Público. Saarbrûcken, Editorial Académica Española.

Fukelman, M. C. & Naón, M. (2013). Reflexiones sobre arte para lo político y representación en las acciones del colectivo LULI. Revista Plurentes. Artes y Letras, Año 2, N°3, Bachillerato de Bellas Artes, La Plata.

Gorelik, A. (1998). La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Guber, R. [1991] (2005). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós.

Iovanovich, M.L. (2007). Una propuesta metodológica para la sistematización de la práctica docente en educación de jóvenes y adultos. En: Revista Iberoamericana de Educación N° 42/3. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI.

Kaufmann, P. (1969). L'éxpérience émotionnelle de l´espace. Vrin, Paris.

Miguez, D. (2008). Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana, - 1" ed. " Buenos Aires: Biblos.

Orozco Gomez, G. (1997). La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa., Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario. Capítulo II. México.

Rodriguez, E. (2007). "Entre la nación, el barrio y el Estado". Trampas de la comunicación y la cultura. Rock, cultura y comunicación. N° 6.

Rodriguez, E. (2016). Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos. 1a ed. – La Plata: Malisia.

Sosa, V. (2010). Espacio y Política. Reflexiones sobre las formas de territorialización de la memoria: el caso de las Madres de Plaza de Mayo., Aletheia, vol. 1, número 1.

Sztulwark, P. (2005). Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana. Revista Otra Mirada N° 4.

Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987). "Introducción a los métodos cualitativos de investigación".

Van Dijk, T. & Athenea Digital (2001). "El análisis crítico del discurso y el pensamiento social".

ESTRATEGIAS PUNK: ALGUNAS FORMULACIONES EN TORNO A LOS INTERCAMBIOS PRODUCIDOS EN EL MARCO DE LAS I JORNADAS DE BECARIXS DE UNIDADES DE INVESTIGACIÓN

Lucila Ortega (IHAAA/FA/UNLP)

lucila.ortega.pacual@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se propone describir e indagar en los emergentes que implican la puesta en marcha del plan de tareas de la beca de Estímulo a las vocaciones científicas titulada Procedimientos punk: estrategias sensibles en la producción de imaginaciones críticas sobre la colonialidades. Dicha beca de investigación se orienta a relevar e interpretar críticamente una serie de dispositivos poéticos políticos producidos por las escenas hardcore y punk durante la década de los años noventa en Argentina, para identificar en estas producciones contraculturales, estrategias visuales de desmontaje crítico de las narrativas coloniales dominantes, reconociendo que dichas culturas visuales públicas pueden alentar procesos de subjetivación críticos en clave decolonial.

PALABRAS CLAVE

Punk - hardcore- decolonialidad - noventas - cultura visual

INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone describir y reflexionar sobre el plan de trabajo de la beca vigente titulada Procedimientos punk: estrategias sensibles en la producción de imaginaciones críticas sobre la

colonialidades a partir de los intercambios producidos entre expositorxs en el marco de las I Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El proyecto de beca está dirigido por Magdalena Pérez Balbi y co-dirigido por Nicolás Cuello, y se inscribe en el marco del proyecto de investigación Modernidad artística y giro descolonial: aportes al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y teorías de las artes visuales y musicales del siglo XX, dirigido por María de los Ángeles De Rueda y co-dirigido por Gerardo Guzmán, y radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes.

ANTECEDENTES Y LÍNEAS TEÓRICAS

Desde el proyecto de investigación en el que se inscribe este trabajo comprendemos que la experiencia moderna en América Latina se configura como un espacio simbólico producto de asimilaciones, confrontaciones, resistencias, aperturas, tradiciones y traiciones. Por esa razón, las nociones de *modernidades paralelas* y *modernidades descentradas* (Escobar, 1998) constituyen ejes centrales para el abordaje crítico de la colonización y la aculturación como operaciones de montaje y desmontaje de la deriva del proyecto artístico moderno en América Latina. En el marco de un reconocimiento amplio de dichos procesos de carácter ambiguo o conflictivo en las genealogías críticas de la modernidad latinoamericana, me interesa interpretar los lenguajes expresivos de las escenas contraculturales hardcore y punk de Argentina durante los años noventa, como prácticas sensibles capaces de distorsionar los modos de representación oficiales del poder colonial como centro.

Este proyecto parte de considerar, además, que dichos regímenes visuales críticos y los procedimientos específicos que formularon las escenas hardcore punk en Argentina durante el periodo señalado, se enmarcan en un proceso abrasivo de aceleración del régimen productivo neoliberal, cuyo paquete de políticas económicas incluyeron un violento proceso de privatizaciones, la desregulación total de los mercados junto con la liberalización del comercio y la instalación de un régimen cambiario de tipo fijo que equiparó el peso nacional con el dólar. Un dato contextual importante, para analizar de qué manera la proliferación de los intercambios en circuitos internacionales, la apertura a nuevos consumos culturales propició tráficos simbólicos y alianzas críticas entre distintas escenas que imprimieron al hardcore punk nuevas características en comparación con los modos de circulación subterránea de la década anterior. Sin embargo, a contrapelo de este contexto de internacionalización de los consumos culturales las escenas locales hardcore punk propusieron, de la misma manera, un conjunto de imágenes críticas de fuerte cuestionamiento a la colonización como matriz política. Estos agenciamientos pueden interpretarse como una expresión de lo que Mignolo construye como *razón poscolonial*, ya que a través

de los procedimientos autogestivos del *do it yourself* (DIY), las culturas visuales elaboradas públicamente por jóvenes de la escena hardcore y punk desplegaron una artillería de dispositivos poético políticos capaces de desmontar o resquebrajar los procesos de colonización histórica de las subjetividades e incentivar procesos de invención sensible que contraproductivizaron imágenes críticas sobre la homogeneidad de las narrativas oficiales.

El corpus con el que me propongo trabajar se compone por una serie de materiales que incluyen discos, fanzines, letras de canciones, y registros visuales, audiovisuales y sonoros como apuesta de articulación entre diversos dispositivos y los contextos de producción.La decisión de trabajar en torno a un conjunto complejo de artefactos poético políticos responde a la necesidad de reconstruir o abordar críticamente los sistemas contraculturales que produjeron los actores protagonistas de estas escenas, que no se circunscribieron a una práctica determinada, sino que forjaron amplios registros sensibles desde los cuales contribuyeron a la producción de una agencia crítica con efectos descoloniales. Por esta razón, el universo de análisis se compone por discos y casettes de circulación subterránea, o producidos en circuitos de intercambio y comercialización periféricos a las industrias culturales seleccionados que pertenecen a la escena hardcore punk local de la década de los años noventa, así como el corpus de registro visual, audiovisual y sonoro de recitales y letras de canciones.

Esta investigación se inscribe dentro de un estudio interpretativo orientado a profundizar en la reflexión sobre los modos de hacer específicos que presentan los artefactos a analizar en relación con otros modos de hacer que forman parte de las estrategias de producción contracultural. En este sentido, se construyen indicadores que permiten, desde el marco teórico, profundizar en el análisis e interpretación del corpus en tanto dispositivos culturales complejos, para reponer en el análisis los múltiples agenciamientos que constituyen los modos de hacer específicos del punk y el hardcore.

PLAN DE TAREAS, ANSIEDADES Y FUTURO EN LAS PRÁCTICAS ACTIVAS

La organización de las jornadas consistió en la formulación de preguntas para compañerxs becarixs sobre diferentes aspectos de la puesta en marcha de sus planes de trabajo, y la respuesta a preguntas de compañerxs en torno al propio proceso de investigación. En este proyecto, los interrogantes se orientaron hacia la etapa inicial de la beca. La primera pregunta estuvo relacionada con los desafíos de la puesta en acción del plan de trabajo. En este sentido, la puesta en marcha del plan de becas implicó revisar el plan de trabajo junto con la directora y el co- director en función del tiempo de duración de la beca, para poder reorganizar trayectos sobre el plan inicial, establecer criterios de búsqueda y trabajar en torno a un corpus más reducido que permita profundizar sobre determinadas categorías de análisis.

Las posibilidades de acceso a los materiales de archivo varían según las características de cada artefacto. Muchos de estos objetos fueron producidos en el marco de proyectos editoriales precarios que llevaron adelante publicaciones de tiradas cortas, constituyendo archivos fragmentados y discontinuos. Por otro lado, durante el período inicial de la beca, el aislamiento social preventivo y obligatorio como medida de cuidado profundizó las dificultades de localización para rastrear discos y casettes accesibles en ferias y en archivos personales. En este sentido, el acceso a los archivos se repuso de manera virtual, a través de registros fotográficos y digitalizaciones de estos artefactos.

Por otra parte, establecimos como criterio de búsqueda, artefactos sensibles que hayan sido producidos en torno a la conmemoración del aniversario del quinto centenario del llamado "Descubrimiento de América". De este modo, se propone construir una mirada a partir de fragmentos, que se interpreta y se analiza en relación con el marco teórico organizado, por un lado, desde el enfoque que proporcionan los estudios decoloniales, y por el otro, desde la concepción de montaje de la historia, para establecer relaciones de discontinuidad y trabajar a partir de la generación de tramas y derivas por fuera del discurso histórico homogéneo y lineal.

La reformulación en torno al plan de trabajo y la reducción de corpus con el fin de direccionar y hacer abarcable el conjunto de producciones para las tareas de relevamiento y análisis crítico, dan cuenta de la necesidad de revisar y ajustar la instancia proyectual del plan de tareas en función de la duración de la beca y el tipo de abordaje propuesto. Esto guarda una relación con las ansiedades que presenta iniciarse en el camino de las prácticas activas, el segundo interrogante planteado durante las jornadas. Si la obtención de la beca implicó poner en juego un conjunto de procedimientos vinculados con el ejercicio de la investigación, como las decisiones previamente mencionadas en relación con los ajustes metodológicos sobre el plan de tareas y la reducción de corpus con un nuevo criterio, las prácticas activas revelan un hacer en el que se deben revisar y reestructurar esquemas con directorxs y co-directorxs en el mismo devenir del proceso de investigación. Por otro lado, resulta valioso producir intercambios entre compañerxs en torno a los modos de producción y al ejercicio de las prácticas investigativas, en los que reponer debates y preguntas, y tramar alianzas de apoyo para transitar las ansiedades del encuentro con estas prácticas acompañadxs.

En el transcurso de la puesta en marcha del plan de tareas de la beca, se desprende la pregunta por el futuro de la investigación. En este sentido, la proyección se orienta a identificar estrategias de producción de imaginaciones políticas críticas por parte del hardcore y el punk en corpus más amplios, y de establecer puntos de contacto con la propia práctica poética política vinculada con esta escena. Al mismo tiempo, el futuro de este proyecto se extiende hacia un conjunto de preguntas orientadas a trabajar metodológicamente sobre los modos específicos de acercarse a estos artefactos sensibles y experiencias afectivas, y sobre la construcción de categorías de análisis en torno a estos objetos.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (2003). La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica. Barcelona, España: Ítaca.

Carvajal F. y Mezquita A., (2012), P(A)NK. En Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid, España: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Casullo, N. (2010). Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

Cosso, P., (2012). Escritos antropo-punks: rescates históricos de la contracultura y el movimiento punk en Argentina (80-90... siglo XX). Salta: Ediciones Fanzinerosas. Tren en Movimiento.

Cosso, P. (2015). Sociabilidades punks y otros marginales, memorias e identidades (1977-2010). Temperley: Tren en movimiento.

Cuello, N. (2019). Club de Blasfemos: sensibilidades libertarias y formas de imaginación sexual anti jerárquicas en la transición democrática. Disponible en https://www.academia.edu/40017129/Club_de_blasfemos_sensibilidades_libertarias_y_formas_de_imaginaci%C3%B3n_sexual_anti_jer%C3%A1rquicas_en_la_transici%C3%B3n_argentina

Cuello, N. (2016). Sensibilidades punk: la bella potencia insurgente del NO. Nicanor Aráoz. Antología genética. Esculturas y estudios encadenados. 2006-2016. Universidad Torcuato Di Tella / UTDT, Buenos Aires, Argentina.

Cuello, N. y Disalvo, L. (2019) Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en argentina 1984- 2007. Temperley. Trenenmovimiento. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alcohol y fotocopias.

Danto, A. (2003). Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia.

Deleuze, G.& Guattari, F. (2008). Rizoma- Valencia, Pre - Textos.

Derrida, J. (1997) Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid, Editorial Trotta.

Disalvo, M. & Cuello, J. N., (2015). ¿Será que los punks son putos? Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina. Apuntes de investigación del CECYP.

Dussel, E. (2015). Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad. México: Akal.

Escobar, T. (1998). Las otras modernidades, notas sobre la modernidad artística en el cono sur.

Escobar, A. (2005). Más allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia. Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Ferrer, C. (comp.) (1999). El lenguaje libertario. Grupo de estudio Altamira. Buenos Aires, Argentina.

Flores, D. (comp.) (2011). Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina. Buenos Aires, Argentina: Piloto de tormenta.

Foucault, M. (2010). El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Mignolo, W. (1997). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. En De Toro, A. *Postmodernidad y Postcolonialidad*. Breves reflexiones sobre Latinoamérica. Veruvert. Madrid.

Mignolo, W. (2003). Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid, España: Akal.

Perlongher, N. (2013). Prosa plebeya. Buenos Aires, Argentina: Excursiones.

Pietrafesa, P. (2013). Resistencia: registro impreso de la cultura punk rock subterránea, Bs. As. 1984-2001. Buenos Aires, Argentina: Editorial Alcohol y Fotocopias.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). Un mundo ch´ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta limón.

PONER EL CUERPO EN LA INVESTIGACIÓN EXPERIENCIAS ENRIQUECEDORAS DEL PROCESO DE TRABAJO

Natalia Carod *(IHAAA/FdA/UNLP)*

nataliacarod26@gmail.com

RESUMEN

El recorrido de una beca de investigación no suele ser lineal, ni directo. Si bien lo que se plantea en el plan de beca demarca el curso de la investigación, la etapa siguiente conocida como el proceso de investigación es una instancia diferente a este. Tal como plantean algunos estudios sobre metodología de la investigación, durante el proceso de trabajo la *praxis* se vuelve el centro de la escena y aparecen allí experiencias inesperadas y diferentes a las planteadas en el plan de beca original, que lejos de entorpecer su camino lo enriquecen. A partir de ello, el presente trabajo propone un breve recorrido que permita indagar en las diferentes instancias que atravesó mi plan de trabajo correspondiente a la beca de grado Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC - CIN) obtenida en 2019.

PALABRAS CLAVE

Proceso de investigación - teatralidades liminales - escenarios – política

INTRODUCCIÓN

En 2019 obtuve la beca de grado Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC - CIN) que otorga el Consejo Interuniversitario Nacional. El tema del plan de trabajo era *Teatralidad y Política: Principios y procesos estéticos en las performances de carácter político realizadas en los nuevos escenarios de lucha feminista*. La misma se desarrolló en el marco del proyecto *Cultura Visual, Lenguaje y Representación: Principios y procedimientos estéticos de la producción artística en dos cátedras de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP (2007-2017)* dirigido por la Magíster en Estética Natalia Di Sarli y codirigido por el Doctor en Artes Gustavo Radice, el director de mi investigación. A partir de esta beca comencé a formar parte del Instituto de Historia del arte Argentino y Americano, lugar de trabajo donde se desarrolló la investigación.

El trabajo consistió en reflexionar sobre los procedimientos estéticos utilizados en las teatralidades liminales que acontecen en los recientes escenarios de protesta y lucha contra la problemática de violencia de género: las movilizaciones Ni Una Menos y el Paro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, No Binaries e Intersex en la ciudad de La Plata. Se tomaron como casos de estudio las acciones performáticas realizadas por el grupo de artistas platenses Las Amandas en las manifestaciones del ocho de marzo de 2018 y 2019 (8M) y el tres de Junio de 2019 (N.U.M.). En un principio el marco teórico se conformó con conceptos devenidos de la Filosofía del Teatro y los estudios de teatro comparado desarrollados por Jorge Dubatti (2011); y un marco secundario conformado por investigaciones acerca del arte político y su vinculación con el contexto donde se producen, como es el concepto de *teatralidades liminales* de Ileana Diéguez (2011), y los estudios de Ana Longoni acerca de arte y política.

Dubatti (2011) entiende a la práctica teatral como un acontecimiento escénico; se puede comprender al hecho escénico como una zona de acción amplia debido al concepto de *acontecimiento.* Esta zona de acción se enmarca dentro de la creación y producción poética, el cuerpo poético como manifestación de la cultura viviente; y la expectación como poética del acontecimiento escénico (Dubatti, 2011). A partir de ello, se consideró que todo acontecimiento social conlleva aspectos de la teatralidad. Si bien hay diferentes autorxs que traten sobre el tema en cuestión: teatralidad - arte – política – performance – contexto, esta investigación consideró pertinentes las investigaciones realizadas por la investigadora Diana Taylor acerca del término *performance* y su estrecha relación con el arte político en Latinoamérica; los aportes de Erika Fischer Lichte acerca de los problemas de las realizaciones escénicas del arte de performance, del teatro experimental y de las que tienen lugar en el ámbito público, entendiendo a la realización escénica como acontecimiento volviéndose fundamental para una nueva comprensión del arte y su relación con lo público; los estudios de Ileana Diéguez acerca de los procesos escénicos y las teatralidades actuales, y la condición liminal que se cruzan en ellas; y, por último, los aportes de Ana Longoni y Andrea Giuta en Argentina y Latinoamérica acerca de arte y política.

Ileana Diéguez, en su libro *Escenarios Liminales (Teatralidades, Performatividades y Políticas)* (2013) plantea la necesidad de estudiar al arte escénico que sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos de América Latina interrogándose sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas, así como sus cruces y diálogos con la realidad. Menciona aquellas acciones o instalaciones que acontecen en ciudades latinoamericanas desarrolladas en el espacio público poniendo en evidencia los cambios en el ámbito de las artes escénicas en Latinoamérica. El concepto de teatralidades que plantea Diéguez apunta a aquellas prácticas escénicas que no pueden subdividirse por categorías cerradas sino que es un conjunto de modalidades escénicas como las performances, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales. La autora plantea el concepto de liminal pensando en el espacio de representación entre el fenómeno artístico y su entorno social, lo liminal es un espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, es una zona compleja, según la autora, donde se cruzan la vida y el arte (Diéguez, 2007).

En la aparición de nuevos escenarios políticos que cuestionan las problemáticas de violencia de género que atraviesa la sociedad argentina, se generan reformulaciones mutuas que dejan re-situado y redefinido al arte y a la política. Ana Longoni plantea pensar el vínculo entre arte y política como <<vínculos necesariamente conflictivos, complejos, de fuertes tensiones, se trata de un desbordamiento o mutua redefinición que se da entre el arte y la política en momentos históricos cruciales>> (Longoni, 2010, p. 1).

Ni Una menos y 8M son marchas que se realizan una vez por año en Argentina para contraatacar y desmantelar el velo patriarcal que cubre a la sociedad. Ni Una Menos se autodefine como un grito colectivo contra la violencia de género. Desde el tres de junio de 2015, luego del femicidio de una joven adolescente argentina, se realiza la marcha oficial Ni Una Menos para exigir ni una muerte más en la sociedad. La marcha realizada el ocho de marzo por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora está acompañada de un paro de mujeres cis y disidencias para denunciar casos de femicidios, de violencia machista y complicidad, de discriminación laboral, entre otros. Ambas manifestaciones abrieron un escenario político nuevo donde se pone en cuestionamiento y se visibiliza la violencia de género a través de propuestas artísticas, sobre todo performáticas. Ni Una Menos y 8M son un espacio importante para la lucha contra la violencia de género y las acciones realizadas durante las mismas y en vísperas de las mismas poseen un fuerte sentido crítico.

EL RECORRIDO DE LA INVESTIGACIÓN, ALGUNAS EXPERIENCIAS ENRIQUECEDORAS

Como hipótesis sustantiva propuesta en el plan de beca se planteó que las performance de carácter político realizadas en contexto de denuncia y lucha por la problemática de violencia de género

utilizan principios y procesos poéticos específicos en tanto que las micropoéticas que se identifican poseen estéticas comunes, producto de la toma de decisiones a partir del escenario político donde son llevadas a cabo. En un contexto social, cultural y político atravesado por la cuarta ola del movimiento feminista, se producen diversas representaciones e imágenes dentro del campo artístico, y en consecuencia en la cultura visual, que readministran lo entendido por estética, y por ende por política en el entramado social. De esta manera se ha concluido y considerado también, sumando a la primera hipótesis de trabajo, que la producción artística feminista es una forma de producción de arte político que se hace visible en las estrategias plásticas de construcción de la imagen que las artistas utilizan. En el caso de Las Amandas esto se evidencia en los procedimientos estéticos que emplean para generar discursos poético-políticos disruptivos en relación a los discursos heteropatriarcales.

En cuanto a los objetivos generales propuestos en el plan de trabajo se planteó: Colaborar con el proyecto en el cual se inscribe la beca; identificar las micropoéticas de las acciones performáticas realizadas en contexto de lucha por la problemática de violencia de género en Argentina, específicamente las realizadas durante las marchas Ni Una Menos y 8M en la ciudad de La Plata; y realizar un posible comienzo de una cartografía platense de las acciones performáticas realizadas en los escenarios políticos que brindan las marchas Ni Una Menos y 8M. Los objetivos específicos eran relevar acciones performáticas realizadas en la ciudad de La Plata durante las marchas Ni Una Menos y 8M, en el periodo que va del año 2015 al año 2018; identificar principios y procesos estéticos de las unidades de análisis seleccionadas; describir las operaciones liminales y relacionales que utilizan las unidades de análisis seleccionadas; aportar material específico al archivo del Instituto de Historia del arte Argentino y Americano de la FBA de la UNLP; reflexionar sobre las relaciones entre las teatralidades liminales, en dichas performance de carácter político, y su articulación con el tejido social en el cual se insertan; y por último poder presentar esta investigación como posible tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Escenografía.

Para resolver este núcleo problemático, en los primeros seis meses de la beca relevé la bibliografía necesaria para desarrollar el trabajo, y seleccioné la más indicada para el análisis de las obras performáticas tomadas como casos de estudio. De esta manera se amplió la bibliografía de consulta y se ajustó el marco teórico ya que se sumaron estudios teóricos sobre crítica e historia del arte feminista; y se profundizó en los estudios sobre artes escénicas, tomando material teórico centrados especificamente al estudio del campo teatral platense. La presentación de los primeros avances en jornadas fue una experiencia que enriqueció las actividades propuestas en el plan de beca. Esto me permitió conocer jóvenes investigadorxs que trabajan temas afines entorno al género, el teatro y las artes liminales. A través de ello amplié mi campo de conocimiento sobre el tema, conociendo y debatiendo diversos marcos teóricos, conociendo otros casos de estudio tanto en la ciudad de La Plata como en CABA, además de pensar la posibilidad de aplicar la misma variable desde enfoques diversos. A

su vez realicé un taller de extensión en la Universidad Nacional de las Artes titulado *Arte y Feminismo, Hermandad en la rebeldía* para indagar aún más en el tema de interés.

Uno de los cambios que realicé en cuanto al plan de beca original fue recortar los casos de estudio. En un principio se pretendía tomar a modo de comparación, además de los acontecimientos escénicos realizados por Las Amandas, la performance artística realizada por el Grupo F.A.C.C. (Fuerza artística de choque comunicativo) en vísperas de la marcha Ni Una Menos frente a los tres grandes poderes del estado: el Congreso Nacional, Tribunales y Casa Rosada en 2017. Esto se modificó en el desarrollo del trabajo ya que decidí abocarme a las teatralidades liminales locales, pensando la investigación desde una manera territorializada, haciendo hincapié en el circuito escénico teatral platense, revalorizando las propias poéticas que en él se constituyen.

Por otra parte, para cumplir con los objetivos generales de la propuesta me contacté con las artistas seleccionadas, realice entrevistas, registre sus acciones performáticas, e incluso participé como performer junto a ellas en las propuestas escénicas. Esta última fue la experiencia más interesante, inesperada y enriquecedora del proceso de investigación. La acción performática consistió en interpelar al público que se encontraba desentendido con la movilización de Ni Una Menos de 2019. Nos reunimos a las 16:00 hs en Plaza Moreno, punto de encuentro para comenzar la movilización. Lucimos atuendos del mismo color, negro, y llevamos pañuelos verdes de la campaña por la despenalización del aborto. El objeto que utilizamos como herramienta simbólica para interpelar al público fue un espejo que al dorso mostraba el rostro de Johana Ramallo, una joven platense víctima de femicidio y de desaparición forzada. La intervención consistía en avanzar de manera grupal, todas en un mismo tiempo, para luego separarnos e interpelar al público presente. Una de las compañeras utilizaba un megáfono para dirigir los tiempos y espacios de nuestra intervención performática. En primer lugar, avanzamos grupalmente, sigilosas, en *estado de duelo* con el rostro de Johana al frente (Dieguez, 2013). En una segunda instancia, la compañera con el megáfono nos indicó a través de la palabra *¡Corro!* el segundo movimiento grupal: un círculo que se enfrentaba al público presente, luego de ello en unísono repetimos la frase: *¡Mujer escucha, únete a la lucha!* para invitar a las mujeres desentendidas con la marcha a sumarse a la lucha colectiva que se estaba llevando a cabo. En una tercera instancia interactuamos con el público presente, nos acercamos frente a frente y nos presentamos diciendo: *Mi nombre es (...) y puedo decirlo porque anoche volví a mi casa;* seguido a ello colocamos el espejo frente a su rostro para que se vieran reflejadxs en él, y continuamos repitiendo la frase: *No seamos indiferentes, matan y desaparecen a mujeres, niñas, lesbianas, trans, travestis, no binaries, en la cara de la gente, Vivas libres y deseantes nos queremos*. Luego de interpelar a varias personas volvimos a reagruparnos para aclamar *¡Johana Ramallo presente, ahora, y siempre!* [Figura 1]

Figura 1. *Las amandas, Acción performática* (2019). Fotografía de Karen Espada

Es interesante pensar cómo una propuesta performática puede fluctuar por el público presente, por el espacio y tiempo donde se sitúa, y por sobre todo por el cuerpo mismo de las que la llevan a cabo. Realizar la intervención dentro del contexto de la marcha, donde el público está dentro de la movilización compartiendo el reclamo y el estado de duelo colectivo que se genera, no es lo mismo que realizarla fuera del contexto de la marcha, en ese espacio cotidiano donde ciertas violencias y abusos hacia y contra las mujeres, lesbianas, trans, niñas, travestis y no binaries se naturalizan. Estar frente a frente de ese público no consciente, exigente, desinteresado, y hasta incluso enojado puede llegar a ser difícil de sostener. Su presencia modifica la presencia de quien busca interpelarlx, ya que también está interpelando. A su vez, no es lo mismo la intervención performática al comienzo de la movilización que al final, todo cambia, no solo los tiempos y pautas de la propuesta: suprimiendo pasos y movimientos; sino que por sobre todo nuestro cuerpo y nuestra presencia cambia, ambas se modifican por el paso del tiempo dentro de la movilización y por el espacio de la misma. Esta experiencia aportó a mis estudios teóricos sobre performance feminista al permitirme analizar al cuerpo desde una mirada teórica, y al permitirme analizarlo desde una experiencia personal. *Cuerpo como terreno político*, así decido llamarlo para reflexionar sobre las nuevas cartografías que este posibilita; cartografías no delimitadas por la cultura patriarcal, sino diseñadas por una sociedad de mujeres, lesbianas, niñas, trans y travestis en disidencia, y sobre todo, en lucha.

CONSIDERACIONES FINALES EN TORNO A LA PRÁCTICA INVESTIGATIVA

A modo de cierre se ha podido considerar que dentro del proceso de investigación el plan de trabajo se modifica de una manera enriquecedora, en tanto que habilita diálogos y cruces con otros modos de hacer/ investigar. Durante el desarrollo de esta beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas se han desarrollado actividades de intercambio sobre marcos teóricos provenientes de estudios no solo sobre Teoría de las Artes y Filosofía del Teatro, como estuvo previsto desde un principio, sino también aportes de la Teoría del arte y Crítica feminista y Teorías de Género y Queer. A su vez, se ha podido llevar a cabo el estudio de las prácticas performáticas desde la participación en el acontecimiento escénico mismo, es decir desde el lugar de *poner el cuerpo*. Queda pendiente indagar y problematizar, a partir de las experiencias de investigación atravesada, la posibilidad de construir un marco teórico desde una epistemología feminista.

REFERENCIAS

Bellisco, M. Cifuentes, M.,(comps). (2011) Prólogo. En *Repensar la Dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Párraga / CENDEAC

Bourriaud, N. (2008). Estética Relacional. Buenos Aires Argentina: Adriana Hidalgo Editora

Capasso, V. (2015). Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo (Tesis de maestría). Recuperado de https://scholar.google.com.ar/citations?user=Cq90nXEAAAAJ&hl=es

Castro Sánchez, A. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. Configuraciones, 22 (1), 13 - 26. Recuperado de https://journals.openedition.org/configuracoes/6268

Colectiva Ni Una Menos, (2017). Manifiesto feminista #1 : acceso abierto, hoy [manifiestos]. Recuperado de http://niunamenos.org.ar/category/manifiestos/page/2/

Diéguez, I. (2014). Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México D.F:Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.

Diéguez, I. (2013). Cuerpos Sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Dubatti, J. (2007). La Poética teatral: dinámica de la poiesis en el acontecimiento teatral. En *Introducción a los estudios teatrales*. México: Mano de Papel

Espada, K. (2019). Archivo Fotográfico.

Federici, S. (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón. Recuperado de http://niunamenos.org.ar/category/herramientas/biblioteca/

Fischer Lichte, E. (2014). Estética de lo performativo. España: Abada Editores

Foucault, M. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 235-254). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S. A

Giunta, A. (2018). Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores

Giunta, A. (2010). Políticas y poderes de la imagen en el arte de América Latina. Cuadernos hispanoamericanos, 31-41. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807675

Grüner, E. (2010). El conflicto de las identidades y el debate de la representación. La Puerta, FBA, La Plata, 1° edición. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994

Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En: Actas de la 7° Bienal de La Habana, Cuba

Hanisch, C. (2016). Lo personal es político. Ediciones Feministas Lúcidas. Recuperado de autonomiafeminista.cl/

Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. Aletheia. Volumen (1). Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf

Nochlin, L. (1978) ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?. En Crítica feminista en la teoría e historia del arte. México: Ediciones conaculta fonca

Radice, G. (noviembre de 2005). Los límites materiales de la representación Objetos materiales / objetos imaginarios. Ponencia presentada en 1° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual (CiDIAP). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado.* Buenos Aires, Argentina: Ed. Manantial

Rosa, M. (2013). El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80. Art Logie. Recuperado de http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247

UNA APROXIMACIÓN A LAS CREACIONES INVISIBILIZADAS POR LA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO. EL ARTE MAPUCHE DE LA CIUDAD DE LOS TOLDOS

Jorgelina Araceli Sciorra (IHAAA/FdA/UNLP)

jasci_21@hotmail.com

RESUMEN

En este ensayo se expresan las problemáticas y desafíos que surgen al momento de investigar creaciones de una cultura que resulta externa a la propia. En este caso nos referimos a las producciones artístico/artesanales elaboradas por la comunidad *mapuche* que habita Los Toldos, partido de General Viamonte. Se advierte que extrapolar categorías de análisis que han sido creadas para estudiar el arte occidental a otras sociedades podría ser erróneo, no obstante, ello, como expresa Ticio Escobar, al no existir otra noción que denomine a las expresiones del pueblo, «no queda más remedio que forzar sus propios conceptos o correr el riesgo de confinar lo estético al reino de lo inefable» (Escobar, [1991] 2004, p. 103).

En el escrito se indaga además sobre las modificaciones que el plan de trabajo inicial de esta tesis sufrió a causa del aislamiento preventivo que generó la pandemia por Covid-19. Situación que discontinuó el *Kawiñ Mapuche* que aquí se examina e imposibilitó realizar viajes a la localidad.

PALABRAS CLAVE

Cultura ancestral – *Kawiñ Mapuche*- Los Toldos

La temática que se aborda en esta Tesis: "Creaciones invisibilizadas por la Historia del Arte Argentino. El arte *mapuche* de Los Toldos", es dirigida por la Dra. Paola Belén y co-dirigida por la Mag. María Cristina Fükelman, en el marco del Doctorado en Artes que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Esta resulta una continuación de la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes que pude finalizar gracias a la obtención, en el año 2018, de la Beca Tipo B de Posgrado que dirigió María Cristina Fükelman, con lugar de trabajo en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

En aquella oportunidad, las reflexiones giraron en torno a problematizar el modo en que las historias canónicas del arte y sus agentes hegemónicos impusieron en América, una noción acerca del arte que resultó afín a la cultura occidental, la que asignó categorías y modos de hacer europeos en la práctica latinoamericana. El anhelo por crear "a la manera de", obtener becas en el extranjero y consolidar una producción nacional con una mirada puesta en el exterior, caracterizó el deseo de una época que se encargó de instaurar un relato oficial referido al arte.

Por ello, la Tesis comprendió un análisis historiográfico que indagó en los escritos de referentes de la teoría del arte en Argentina, quienes pueden considerarse sus iniciadores: Eduardo Schiaffino, José León Pagano, Julio Payró y Ángel Osvaldo Nessi, con el objetivo de examinar sus conceptualizaciones acerca del campo y de discutir el lugar que estos asignaron a las producciones de sociedades que se alejaron de sus propuestas eurocéntricas. Específicamente se analizó el modo en que estos autores caracterizaron a las elaboraciones realizadas por los pueblos originarios en el país.

De aquellas investigaciones surgió la necesidad de efectuar un estudio que valorice y haga visibles a las creaciones artístico/artesanales de dichas culturas. Se seleccionó para ello la producción *mapuche* de las comunidades que habitan la localidad de Los Toldos, provincia de Buenos Aires. La razón de esta elección radicó en la existencia de un importante circuito cultural que desde hace muchos años se viene desarrollando en este sitio con el propósito de dar a conocer sus costumbres.

EL ÁMBITO CULTURAL DE LA CIUDAD DE LOS TOLDOS

La localidad de Los Toldos, ubicada en el Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, es la ciudad cabecera del partido de General Viamonte, nombre otorgado en homenaje a Juan José Viamonte (1774-1843), militar argentino que en dos oportunidades fue gobernador interino de la provincia.

Esta ciudad presenta un origen singular ya que se fundó en dos oportunidades. La primera de ellas por el cacique Ignacio Coliqueo, quien estableció Los Toldos viejo (1866) y la segunda por el comerciante Electo Urquizo, creador de Los Toldos nuevo (1892).

El devenir de la historia *mapuche* asentada en la región es conocido. Se apropiaron de sus tierras, eliminaron sus tradiciones e impusieron un prejuicio sobre el "ser originario" que devino en un enmascaramiento de su identidad (Hernández, 1993).

Pero en los últimos años este proceso de ocultamiento se ha ido modificando de la mano de una teoría decolonial que fue acompañando los cambios.

En la actualidad, en Los Toldos existen diferentes propuestas culturales. Entre los sitios de interés se mencionan: la "Plaza Bernardino Rivadavia" que nuclea importantes instituciones a su alrededor; la "Iglesia Nuestra Señora del Pilar" donde Eva Duarte fue bautizada; el monumento "Homenaje a Eva Duarte de Perdón" realizado por el artista plástico Carlos Alberto Benavidez; el Museo Histórico Municipal "Casa natal de María Eva Duarte de Perón"; el "Monumento al Indio" ubicado al final de la calle que lleva el nombre de Ignacio Coliqueo, elaborado por el escultor Rodolfo Alderete; la laguna "La Azotea o Rehue"; el "Museo de arte e historia de Los Toldos" y el "Monasterio Benedictino Santa María de Los Toldos" (abadía) que cuenta con una Capilla, un hospedaje y un "Museo Regional y del Aborigen", creado por el Padre Meinrado Hux, (autor de numerosos libros entre los que se pueden mencionar: *Coliqueo. El indio amigo de Los Toldos; Caciques borogas y araucanos; Caciques pampa-ranqueles; Manuel Baigorria. Memorias,* entre otros).

El municipio también celebra festejos y eventos especiales como sus Carnavales (enero/febrero), el Festival del Queso (marzo); el Aniversario de la Autonomía del Partido de General Viamonte (6 de agosto); el Día de Baigorrita (12 de septiembre); el Día de San Emilio (25 de septiembre); el *Kawiñ Mapuche* (octubre); las Fiestas Patronales de Nuestra Señora del Pilar (12 de octubre); el Aniversario de la fundación de Los Toldos (2 de noviembre) y el Día de Zavalía (1 de diciembre). [8]

En este escenario la tesis analiza aquellas acciones desarrolladas por la sociedad *mapuche* para difundir sus costumbres, entre ellas su festival, su centro cultural, los talles y charlas que organizan alrededor del Festival *Mapuche,* y su taller de Tejido e Hilado en el que se confeccionan hilados de fibras naturales, teñidos con tintes orgánicos y tejidos artesanales.

El objetivo de la investigación consiste en visibilizar esta producción ancestral, difundirla entre la sociedad no *mapuche* por medio de textos académicos y de divulgación, a fin de valorizar su patrimonio y enriquecer su análisis desde conceptualizaciones propias del campo artístico.

[8] Información obtenida de la página web del Municipio de General Viamonte. "Municipio". Recuperada de: https://www.generalviamonte.gob.ar/

ARTE MAPUCHE. CONCEPTUALIZACIONES Y PROBLEMÁTICAS

Una primera dificultad que se encuentra al momento de abordar las manifestaciones *mapuches* de Los Toldos consiste en la inexistencia de una bibliografía específica para su estudio ya que las indagaciones que hasta el momento se han elaborado sobre esta comunidad provienen del campo de la antropología y focalizan cuestiones de identidad, asuntos legales, económicos y sociales, pero no artísticos.

En segundo lugar, se menciona la problemática existente acerca de la antigua distinción entre el ámbito del arte y de la artesanía, que es necesario superar para elaborar categorías apropiadas al abordaje de esta temática.

Se sostiene que un tratamiento de estas manifestaciones desde conceptualizaciones propias del ámbito artístico, hasta el momento no escritas, puede ampliar el conocimiento sobre ellas. Para ello se tendrán en cuenta sus dimensiones plásticas, formales y simbólicas, sus materialidades, técnicas y procedimientos que se encuentran en vinculación con sus aspectos culturales, históricos, políticos, religiosos y económicos. Características que las diferencian del régimen occidental del arte basado en la búsqueda de la autonomía formal, la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y su carácter único y original como canon universal (Escobar, 2011).

Se emplea en esta investigación el concepto ampliado sobre el arte y los artistas emitido por Ernst Gombrich, quien considera que no existe realmente el Arte, sino que hay artistas y que estos, en otros tiempos, creaban con tierras coloreadas bisontes sobre las paredes de una cueva mientras que hoy trazan carteles para las estaciones del metro. En palabras de este autor «No hay ningún mal en llamar arte a todas esas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula no existe» (Gombrich, [1950] 2004, pp. 40-41).

En esta línea de pensamiento, Ticio Escobar, habilita la inclusión del uso del término "arte indígena" para definir a este tipo de elaboraciones. De acuerdo a sus afirmaciones aquel «recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad que resultan inaccesibles por otras vías y poder así procesar en conjunto la memoria y proyectar en clave de imagen el porvenir comunitario» (Escobar, 2011, p.5).

Los postulados citados franquean la antigua distinción, para nada inocente, entre el ámbito del arte y el de la artesanía. Separación que desde una lectura decolonial, la docente e investigadora Zulma Palermo ([2009] 2014) comprende como una jerarquización impuesta por el pensamiento eurocentrado.

En esta tesis se comprende a las producciones de pueblos originarios dentro del campo artístico porque son los propios hacedores de las obras quienes así las comprenden y definen. De igual modo, se sigue reflexionando sobre un marco teórico apropiado que posibilite generar conceptualizaciones adecuadas para el estudio de las expresiones de una cultura externa a la propia, que por extraña

requiere un mayor cuidado en su aproximación. Nociones que se espera resulten superadoras de antiguas separaciones entre el arte y la artesanía.

KAWIÑ MAPUCHE

Desde el año 2017, en la ciudad de Los Toldos se desarrolla el *Kawiñ Mapuche,* Fiesta de la gente de la tierra, que busca recuperar costumbres y prácticas ancestrales de su cultura para darlas a conocer al público en general, emitir un mensaje de pertenencia, integración y convivencia (Canale, 2017). El evento cuenta con música, gastronomía, charlas, talleres, visitas guiadas por la comunidad y conciertos de música al aire libre.

El encuentro se produce en la Casa Cultural, *Ruka Kimún,* calle Ignacio Coliqueo al 1100, con entrada libre y gratuita; y hasta el presente contó con tres ediciones.

La primera de ellas se desarrolló durante los días 2 y 3 de diciembre de 2017, en jornadas extendidas que abarcó la franja de 9 a 23 hs. Entre sus actividades se efectuaron talleres de Fieltro, Shibori, Faja Pampa Doble, Tela Tabular, Bordado Sobre Tejido, Urdimbres Discontinuas, Urdimbre Suplementaria, Urdimbre Complementarias, Telar *Mapuche* Circular y un Seminario de Cojinillo.

En esta oportunidad se pudieron recorrer lugares emblemáticos como "La olla", sitio energético, y "La Laguna de La Azotea", antiguo cementerio indígena. Además, se efectuó un desfile con prendas tradicionales.

La Segunda Edición tuvo lugar entre el 17,18 y 19 de noviembre de 2018, en las tierras de Coliqueo que se ubican a veinte cuadras de la plaza central. Allí una bandera argentina y otra *mapuche* dan cuenta de la asimilación entre ambos estilos de vida (Vesco, 2018).

Entre sus atractivos se contó con el Taller de Lengua *Mapuche*, las conferencias de "Arte, chamanismo y cosmovisión" a cargo de la Antropóloga Ana María Llamazares, la proyección del documental: "Historia de la Tribu de Coliqueo", los relatos de vida, la demostración de mansedumbre, la plantación de Pehuenes y la elaboración de *Pankuxa*, típica sopa guisada.

La Tercera y última Edición se realizó entre el 4, 5 y 6 de octubre de 2019. En ella se realizaron charlas sobre: Agroecología y Soberanía Alimentaria, Medicina Ancestral, Educación Intercultural; taller de Espiritualidad, tallado en madera con Isabel Quemehuencho, *Palin* (juego/deporte tradicional); destreza de mansedumbre, una coreografía del Conjunto Municipal de Danzas Nativas HUILEN y los talleres de *Trariwé* (fajas), bordado, fieltro, chaquiras, cestería, *pilgúa* (bolsa de red), tapiz, telar egipcio, alfarería y soguería.

Figura 1. *Chemamülles* y *rehues*, seres ancestrales de la espiritualidad originaria son exhibidos en la Segunda Edición del *Kawiñ Mapuche*. Recuperado de: Concejo deliberante | General Viamonte | Los Toldos (hcdgeneralviamonte.gob.ar)

Figura 2. Instrumentos musicales *mapuches* se muestran en la Segunda Edición del *Kawiñ Mapuche*. Recuperado de: Concejo deliberante | General Viamonte | Los Toldos (hcdgeneralviamonte.gob.ar)

Figura 3. Momentos en los talleres del *Kawiñ Mapuche* (2019). Recuperado de: Agenda General Viamonte | Facebook

Figura 4. Taller de Pilgúa (2019) desarrollado por Karen Simonovich. Recuperado de: Agenda General Viamonte | Facebook

VIRTUALIDADES: ¿QUÉ HACEMOS DURANTE LA PANDEMIA?

La reciente situación sanitaria generada por la pandemia de Covid-19, imposibilitó que se cumplieran las metas diseñadas en el plan de trabajo original para la escritura de esta tesis.

En el año 2020 y lo que va del 2021, no se efectuaron eventos sociales que implicaran aglomeración de gente, motivo por el que el Festival que se analiza en esta investigación se discontinuó. Esto generó un inconveniente en el desarrollo del cronograma estipulado ya que el proyecto inicial comprendía viajes sistemáticos a Los Toldos a fin de tomar contacto con las comunidades, efectuar entrevistas, realizar un registro fotográfico de la localidad, vivenciar en primera persona el *Kawiñ Mapuche,* dialogar con su público y artistas y visitar museos y archivos de la localidad.

A los efectos de sortear el inconveniente se generaron encuentros virtuales con algunas de las autoridades del municipio que tienen a su cargo la organización del evento, así como entrevistas a una

selección de artistas que en anteriores oportunidades participaron de los talleres. Si bien este contacto a través de las redes sociales y comunicación telefónica ha permitido el avance de la indagación, la imposibilidad de generar una relación directa con artistas y obras demoró la finalización de esta en los plazos proyectados, por lo que, entre los futuros imaginados para esta tesis se espera concretar el traslado a la zona para recorrer la ciudad, establecer vínculos con las comunidades, artistas y talleristas, conocer sus espacios culturales y efectuar la visita guiada por las tierras de Coliqueo.

Mientras la investigación carezca de este trabajo de campo las reflexiones que se puedan generar en torno a la temática serán solo teóricas, similares a los estudios que antaño se construían desde la biblioteca del investigador sin confrontar los datos con la experiencia *in situ.* Se considera necesario, en este tipo de análisis, el contacto con los protagonistas para incorporar datos de su experiencia directa. Sobre todo, si se entiende a ellos como indispensables co-autores de estas reflexiones.

REFERENCIAS

Canale, C. (27 de noviembre de 2017). "El festival mapuche de Los Toldos, un encuentro con su cultura ancestral". *La nueva.com*. Recuperado de:

https://www.lanueva.com/nota/2017-11-27-8-13-0-el-festival-mapuche-de-los-toldos-un-encuentro-con-su-cultura-ancestral

Escobar, T. ([1991] 2004). "El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular". En: Acha, Juan; Colombres Adolfo; Escobar, Ticio [1991] (2004) *Hacia una teoría del arte americano,* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Escobar, T. ([2011] 2013). "Arte indígena: el desafío de lo universal". Revista Casa (271), pp.3-18. Recuperado de:

http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf

Gombrich, E. ([1950] 2004). *Historia del Arte,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hernández, Isabel. (1993). *La identidad enmascarada. Los mapuches de Los Toldos.* Buenos Aires: Eudeba.

Palermo, Z. ([2009] 2014). Introducción. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 9-16). 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo.

Vesco, L. (19 de noviembre de 2018). "No somos indios, somos mapuches", la consigna de un festival en Los Toldos". *La Nación.* Recuperado de No somos indios, somos mapuches", la consigna de un festival en Los Toldos - LA NACION

2. MOMENTOS DE ACCIÓN: *¿QUÉ SIGNIFICA PONER EN MOVIMIENTO EL PLAN?*

POÉTICAS EN LA FRONTERA. MATERIALIDADES SIGNIFICANTES PARA UN USO POLÍTICO DE LOS SIGNIFICADOS EN ESTORBO (2019), DE TERESA MARGOLLES

María Florencia Alonso (IPEAL/FdA/UNLP)

floralonso.bsso@gmail.com

RESUMEN

El presente proyecto se propone indagar la dimensión simbólica de las materialidades como una herramienta cuya potencia significante se revela indisociable de la construcción política de los significados. Abordaremos como objeto de estudio las obras que forman parte de la muestra Estorbo (MAMBO, Colombia, 2019), de la artista mexicana Teresa Margolles; una exhibición que cuestiona los límites físicos y simbólicos de las fronteras, a través de producciones que corporeizan la muerte y la violencia sufridas en la zona fronteriza colombo-venezolana, en el marco de una de las mayores migraciones masivas en la historia de Latinoamérica.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo – materialidad – poética - política de los significados

POÉTICA DE LOS MATERIALES: PRIMERAS INQUIETUDES

Este proyecto se desarrolla en el marco de la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-CIN) Convocatoria 2019. El plan de trabajo, puesto en marcha en el año 2020, se titula "Poéticas en la frontera.

Materialidades significantes para un uso político de los significados en Estorbo (2019), de Teresa Margolles" y es dirigido por Silvina Valesini y codirigido por Silvia García. La propuesta se inscribe en el proyecto de investigación titulado "Fundamentos Estéticos y su inclusión en los Planes de Estudio de las carreras universitarias de Artes", que tiene como objetivo analizar los aspectos innovadores de la propuesta curricular desarrollada en la asignatura Estética/Fundamentos Estéticos de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Asimismo, se propone la ampliación de los criterios analíticos que permitan pensar la contemporaneidad artística en toda su complejidad, a partir de la certidumbre de que las transformaciones del mundo no están a un lado de la producción como un valor complementario, sino que, por el contrario, la penetran y condicionan.

¿Qué función desempeña la materialidad en las prácticas artísticas contemporáneas? ¿Cuáles son sus posibilidades enunciativas? ¿Qué operaciones habilitan su potencial poético? Estos son algunos de los interrogantes que han guiado nuestro interés sobre la dimensión simbólica de las materialidades en general y han volcado nuestra atención sobre la obra *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles en particular. La obra de la artista mexicana nos ofrece ejemplos valiosos para analizar cómo la materialidad es puesta en función de la organización de significados, siendo estos alusivos a situaciones sociales de los distintos contextos con los que toma contacto a partir de arduos trabajos de campo.

La hipótesis que subyace en nuestro acercamiento al tema es que la dimensión simbólica de las materialidades constituye una estrategia para abordar la politicidad de las prácticas artísticas en relación a su contexto. En este sentido, nos hemos propuesto en primer término analizar las estrategias retóricas desarrolladas por Margolles en torno al uso de materialidades significantes en las obras de la muestra seleccionada. Luego examinar los modos en que operan esas materialidades en la organización de significados y la construcción de sentidos respecto a los contextos para -finalmente-, identificar las estrategias presentes en el proceso de producción de las obras, que vinculan políticamente materialidad, experiencia y contexto.

En un momento en que la experimentación y la interrogación de los límites se entremezclan produciendo un desbordamiento de lo artístico en sus formas institucionalizadas y una difuminación de lo estético más allá de las fronteras del mundo de las artes, las prácticas artísticas contemporáneas se ven confrontadas con la necesidad de encontrar nuevas formas críticas que les permitan "diferenciar su trabajo del resto de lo visible entregado a la sobreexposición informativa y comunicativa" (Richard, 2006, p. 120). Este hecho es concomitante con una necesaria revisión de las bases analíticas y críticas en torno al arte contemporáneo en el escenario socio-político global, en forma general, y la enseñanza de la Estética contemporánea en particular. Y muy especialmente, obliga a indagar en la capacidad de disenso de las prácticas artísticas que actúan como dispositivo de enunciación política, como es el caso de la muestra *Estorbo*, de Teresa Margolles, que abordaremos como objeto de estudio.

ARTE EN LAS FRONTERAS, INVESTIGACIÓN EN LOS LÍMITES

La escena internacional multiculturalista enmascara desde el eslogan de la "diversidad" la estructuración binaria de un sistema distribuido en centros y periferias, donde la supremacía cultural -el centro metropolitano- se atribuye la reflexión en torno al lenguaje y la forma, relegando al arte latinoamericano al contenido y la referencialidad explícita del contexto (Richard, 2006). El desafío es, entonces, superar los binarismos, la disociación entre poéticas del significante y políticas del significado, y considerar «el modelaje simbólico-expresivo y retórico-figurativo que le da a una obra su particular densidad de lenguaje» (Richard, 2006, p. 125).

Ticio Escobar (2015) señala que, si hay algo que aún sigue distinguiendo al arte del resto de las manifestaciones es la representación, aquella que «moviliza contenidos mediante el juego de la apariencia» (p. 22). Y es precisamente allí donde la presencia de la forma representante en su litigio con la ausencia del objeto representado activa un espacio vacío que habilita la construcción de significados (Escobar, 2015). El autor se pregunta entonces «¿cómo obrar ese momento de sustracción y lejanía? ¿cómo detener el objeto ante la mirada o la mirada ante el objeto?» (Escobar, 2015, p. 124). Aventurando respuestas, proponemos aquí considerar la dimensión simbólica de los materiales como estrategia para obrar sobre las cuestiones formales de las producciones artísticas y operar en la construcción de sentido simultáneamente.

Siguiendo a González Ruibal (2003), comprender que el mensaje material es necesariamente metafórico nos desafía a superar la narrativa occidental que antepone la idea sobre la materia. No se trata entonces de subvertir este orden, sino más bien de establecer un diálogo entre concepto y materialidad operando en un mismo plano. Esta perspectiva entiende que la operatoria de los materiales pone de manifiesto maneras específicas de hacer y de relacionarse con la materia, procedentes de las experiencias en el contexto de producción, allanando el camino para desarrollar «prácticas artísticas identificables más por la manera de hacer sus textos que de proyectar sus contextos» (Mosquera, 2019, p. 17), contribuyendo a definir formas críticas de enunciar el entorno social.

Nuestro abordaje de la dimensión simbólica de la materialidad «no quiere asumir el ejercicio positivista de una mera taxonomía de productos químicos, textiles o pigmentos; no apela fenomenológicamente a la inmediatez de la percepción, sino que va más allá. Desde luego, no pretende suprimir el análisis crítico e ideológico, ni impugnar la relevancia del lenguaje» (Bernárdez Sanchís, 2016, p. 5). Se inscribe más bien en la línea de los cambios operados en el concepto a lo largo del siglo XX, en el que muta «de testigo oculto a protagonista, de 'estar en lugar de' a 'estar y ser'» (Siracusano, 2008, p. 17).

Por eso consideramos significativo el caso de la muestra "Estorbo" exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO, Colombia, 2019), en la que se despliegan una serie de obras que

corporeizan la muerte y la violencia sufridas en la frontera colombo-venezolana, cuestionando los límites físicos y mentales de las fronteras, en el marco de una de las mayores migraciones masivas en la historia de Latinoamérica. Fotografías, instalaciones e inclusive una performance se presentan materializadas entre el barro de un río fronterizo (Fig. 1), el textil manchado de sangre y tierra del suelo venezolano, el cemento, las camisetas (Fig. 2) y hasta el sudor de los propios migrantes (Fig. 3).

Figura 1: Registro de montaje de la muestra *Estorbo* de Teresa Margolles (2019). Museo de Arte Moderno de Bogotá. PH: Recuperado de www.mambogota.com

Figura 2: Teresa Margolles. Vista parcial instalación en la muestra *Estorbo* (2019). Museo de Arte Moderno de Bogotá. PH: Recuperado de www.mambogota.com

Figura 3: Teresa Margolles. Registro de performance *A través* en la muestra *Estorbo* (2019). Museo de Arte Moderno de Bogotá. PH: Recuperado de www.mambogota.com

Estos registros permitirán repensar los efectos políticos de la imagen, a partir de la convicción de que «Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen» (Rancière, 2010, p. 99). Recuperar este efecto político de las imágenes, consistirá entonces en construir otras comunidades de las formas y de las significaciones, es decir otras «políticas de lo sensible» (Rancière, 2010, p. 104).

Desde esta perspectiva, el abordaje de la dimensión material no será considerada desde asuntos puramente plásticos/formales sino, y ante todo, desde la vinculación de estos con los aspectos conceptuales y discursivos. La atención será puesta en los modos en que materiales, procedimientos, técnicas y montaje son particularmente articulados en pos de la construcción de un dispositivo que da voz a las materialidades y enuncia sus propias memorias, su lugar y tiempo de origen, sus historias, de modo que constituyen estrategias prácticas para la construcción de discursos poético que habilitan la reflexión crítica.

Asimismo, la obra de Margolles nos advierte sobre la importancia de estudiar los procesos de producción artística que incluyen el reconocimiento del territorio y el diálogo con los protagonistas de la problemática social abordada por la artista. Aquí, no solo se vuelven relevantes los testimonios de los hechos históricos, sociales y culturales, sino también los aspectos sensibles, que movilizan el interés de la

artista y la convocan a trabajar en ello, manipulando los materiales y transformándolos en metáforas del propio contexto.

Esta propuesta nos confronta con el aparente desafío de estudiar el asunto de lo material sin tener acceso físico concreto al objeto, ya que nuestro acercamiento a la obra es a partir de la documentación digital (fotografías y videos) disponible en la página web del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ciertamente la experiencia sensorial de asistir a las instancias de exhibiciones presenciales de las producciones artísticas, siempre contribuyen a tener un conocimiento vívido, propio y particular de la obra (no en un sentido "aurático" sino subjetivo) y arrojan mayores datos sobre ésta. Pero las prácticas artísticas contemporáneas no depositan todo su poder discursivo en el objeto, sino que precisamente revelan que gran parte de ese potencial se encuentra fuera de él. Y es justamente en el diálogo de estas dos dimensiones donde esta investigación pretende poner la mirada. Comprender de qué modo la obra pone de manifiesto lo que la artista muestra y cuestiona del mundo que habita, significa comprender que

> *El valor cognitivo de la obra de arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto, el objeto artístico, sino que el conocimiento puede entenderse como reconocimiento; hay en ella algo dicho por un hombre a otros hombres. La afección por la obra no es del orden de los datos, sino que éstos son parte de una tarea de la comprensión* (García y Belén, 2013, p. 15).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA E INVESTIGACIÓN: ESTRATEGIA, OPORTUNIDAD Y DESAFÍO

Las preguntas citadas en el inicio de este ensayo no son mera curiosidad dada, sin antecedentes ni proyecciones, sino que provienen de la propia práctica artística. La búsqueda de respuestas pretende proporcionar recursos teóricos que enriquezcan los propios procesos de producción. El desarrollo de un cuerpo de obra caracterizado por los materiales que la constituyen y una insistente exploración en torno a la potencia enunciativa de éstos, nos ha traído hasta aquí, con la certeza de que cuando el arte es mirado desde el arte (Vicente, 2006, p. 191) la investigación es una herramienta ampliamente enriquecedora de la producción artística.

> *Las investigaciones de este tipo pueden abordar diversos aspectos de la producción artística: el análisis de las técnicas y procedimientos; un posicionamiento en el campo artístico; la explicitación de los sentidos de una obra o de una serie de obras; la explicitación de la poética -suya o de otro artista- en la que está implícita la preferencia por ciertos materiales y técnicas; o el conjunto de ideas, sentimientos y valores que tiene cada artista acerca del mundo que vive del arte del pasado, del de su tiempo y de la obra que realiza* (García y Belén, 2013, p. 24).

Generar aportes teóricos desde la propia práctica puede ser una buena estrategia para quebrantar los binarismos que han caracterizado a la modernidad y aun tiñen los esquemas de dominación cultural. Significa superar la disociación entre centro/periferia, político/poético, forma/contenido, significante/significado, teoría/práctica. Reconocernos como artistas-investigadores es asumir este desafío.

REFERENCIAS

Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

García S. y Belén P. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Académica Española.

González-Ruibal, A. (2003). *Etnoarqueología de la emigración. El fin del mundo preindustrial en Terra de Montes.* Galicia, España: Servicio de publicaciones de la Diputación de Pontevedra, Pontevedra

Margolles, T. (2019). *Estorbo [Instalación]*. Recuperado de https://www.mambogota.com/exposicion/estorbo/

Mosquera, G. (2009) Contra el arte Latinoamericano. En *Conferencia en el Centro Cultural España, Córdoba*. Recuperado de http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf

Ranciére, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Richard, N. (2006) El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Marchán Fiz, Simón (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona, España: Paidós Ibérica.

---------- (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Sanchís, C. B. (2016). Historia del Arte contemporáneo y materialidad. En *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas* (pp. 219-271). Madrid, España: Polifemo.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. XII-XXI) Catálogo*. Buenos Aires, Argentina: Fundación OSDE.

ENTRE LA PERFORMANCE Y EL ARCHIVO DESAFÍOS EN LOS INICIOS DE LA PRÁCTICA INVESTIGATIVA

María Eugenia Bifaretti (IPEAL/FdA/UNLP)

meugeniabifa@gmail.com

RESUMEN

Iniciarse en las prácticas activas de investigación implica animarse a transitar nuevos caminos, afrontando ciertos interrogantes, así como deseos y proyecciones a futuro. En este breve ensayo comparto algunos de los desafíos que comienzan a asomar en el proceso de investigación del proyecto en el que estoy trabajando como becaria EVC-CIN, titulado *El cuerpo permanente. Estrategias de reactivación de las obras performáticas de Liliana Maresca*, cuyo tema es la relación entre prácticas performáticas y archivo.

PALABRAS CLAVE

Investigación – archivo - performance

En agosto de 2020 me fue otorgada la beca EVC-CIN para desarrollar el proyecto *El cuerpo permanente. Estrategias de reactivación de las obras performáticas de Liliana Maresca*. Entre la incertidumbre propia de un tiempo de proyecciones truncas y transformadas, me lancé a iniciar mi investigación acompañada por Elena Sedán como directora y Paola Belén como co-directora, en el

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Artes, UNLP. El trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata* (PPID B016), dirigido por Natalia Giglietti. El proyecto tiene como objetivo general intentar delinear un conocimiento y generar la difusión de archivos personales de artistas visuales y de diseñadores con el fin de activar líneas de investigación alternativas de relectura y de reescritura de la Historia del arte, para el período comprendido entre 1980 y 2001. Además, tiene como objeto la distinción y el análisis de las estrategias de activación de los archivos (tanto de aquellos consultados en el proyecto como de otros) en instituciones, publicaciones, colecciones y exposiciones de Latinoamérica y del mundo.

De este último punto se desprenden los objetivos del proyecto de beca, cuyo tema es la relación entre las artes performáticas y el archivo. La pregunta que atraviesa todo mi trabajo es si existe la posibilidad de que este tipo de prácticas trasciendan su propio tiempo, y si existe, ¿qué estrategias se utilizan para que esas obras -aparentemente efímeras- sean historizadas y reactivadas posteriormente? Para esto recurrí a las obras de Liliana Maresca que presentan elementos performáticos (acciones y fotoperformances), por un lado, por mi atracción personal hacia la obra de la artista y por otro lado, porque resulta relevante el carácter multidisciplinar y el uso del propio cuerpo como materialidad, rasgo característico de la producción de la artista. Estas obras fueron reunidas en las tres muestras retrospectivas de las que se desprende mi objeto de investigación: *Frenesí* (1994) gestionada por ella misma en vida en el Centro Cultural Recoleta (CABA), *Transmutaciones* (2008), llevada a cabo en el Museo Castagnino+macro (Rosario, Santa Fe) y *Liliana Maresca: El ojo avizor. Obras 1982-1994* (2017), realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

A través del relevamiento y el análisis de los documentos que se presentaron en dichas muestras en torno a las producciones performáticas de Maresca (registros visuales y audiovisuales, textos presentes en los catálogos), busco problematizar los usos y tratamientos del material de archivo. De este modo, los catálogos de las tres muestras retrospectivas que se realizaron sobre la artista junto a algunos recortes de prensa reunidos en el libro *Liliana Maresca. Documentos* (2006) de Graciela Hasper, constituyen el corpus de estudio. Asimismo, pretendo analizar los discursos que rodearon estas producciones artísticas al momento de ser realizadas y en las posteriores reactivaciones[9], y estudiar las posibilidades de historización de las prácticas performáticas.

[9] El material discursivo a analizar está constituido por los paratextos que rodean a la obra -desde su producción hasta el día de hoy- y que la constituyen como tal. Estos son textos testimoniales de la propia Maresca y sus amigos/colegas hablando sobre su obra, recortes de prensa, ensayos escritos alrededor de la producción de la artista, textos producidos específicamente para las muestras (textos de mano, de catálogo, rótulos, avisos). En el análisis pretendo rastrear las diversas formas de nombrar las producciones de la artista, así como sus procesos, y entrever qué relevancia tienen las nociones de acción (performática) y de archivo, en tanto se haga referencia a ellas.

Entendiendo entonces la trascendencia de los documentos, presumo que el uso de material de archivo resulta sustantivo para la reactivación de aquellas obras performáticas que involucran al cuerpo en acción como materialidad, ya que construyen conocimiento acerca de ellas y de los discursos que portan. Al mismo tiempo, en estas reactivaciones se tensionan los límites entre obra y documento y se vislumbra la posibilidad de historizar las prácticas performáticas. Por otro lado, deduzco que las reactivaciones están mediadas por nuevos discursos, desarrollados desde diferentes perspectivas históricas e ideológicas de acuerdo a las lógicas institucionales involucradas en cada caso.

Las líneas teóricas desarrolladas en el proyecto provienen de diferentes disciplinas (Historia del Arte, Teorías de las Artes, Teoría teatral, etcétera), y de ellas me valgo para hacer foco en las definiciones y problematizaciones acerca de las nociones de archivo, sus poéticas y políticas; la complejidad de la historización de la acción artística performática, las estrategias de reactivación de este tipo de obras y discursos que portan; los análisis en torno a los usos políticos del cuerpo en las producciones de Liliana Maresca, el uso del cuerpo en producciones artísticas como forma de resistencia y su tratamiento como material de archivo. Esto último se vincula a la problemática que plantea Suely Rolnik sobre el peligro en la reactivación de prácticas poético-políticas, donde resulta clave atender a la capacidad del dispositivo archivístico de crear condiciones para que estas producciones puedan activar experiencias sensibles en el presente con el mismo tenor de densidad crítica que tuvieron en el pasado (Rolnik, 2010, p. 116). Respecto al estudio del contexto cultural, tomo como referencia trabajos realizados por investigadores como María Laura Rosa (2006), Laura Gutiérrez (2015), Fernando Davis (2014) e Irina Garbatzky (2013), quienes generaron avances significativos sobre este período desde una perspectiva de género. En esta línea, resultan pertinentes los aportes desde la filosofía *queer* de Judith Butler (1990) acerca de la performatividad de género.

En relación a la noción de performance, las genealogías y trayectorias del mismo son muy diversas. Haciendo foco en los aportes teóricos de Diana Taylor en su libro *Performance* (2010), la autora define y, a la vez que problematiza el fenómeno, lo aborda en su complejidad y comprende sus alcances teórico-metodológicos, así como su posibilidad de archivación. En *Estudios avanzados de performance* (2011), Taylor reúne diversos textos que discuten la disciplina desde diferentes perspectivas teóricas y disciplinares. Resultan pertinentes algunos conceptos que presenta Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2011), desde el campo teórico de las artes escénicas. Respecto a la problematización de la noción de archivo, Michel Foucault lo ha definido en *La arqueología del saber* (1979), como el sistema discursivo que marca las reglas acerca de lo que puede ser dicho. Por su parte, Jacques Derrida (1996) desarrolló el concepto de "mal de archivo" para referirse a la imposibilidad de conformar un archivo total, sin ausencias, manipulaciones o borramientos, ya que la existencia misma del archivo tiene como condición la posibilidad de su destrucción o desaparición. Otros avances en el tema indagan la noción de archivo personal, las estrategias de organización, sus formas de acceso y las

relaciones entre archivos e instituciones (Castro y Sik, 2018). Desde posturas críticas, y específicamente desde perspectivas sudamericanas, se han realizado escrituras que ponen en cuestión el uso intensivo de los archivos en la contemporaneidad, como desarrolla la autora Suely Rolnik en *Furor de archivo* (2010) y Andrea Giunta en *Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina* (2010).

El abordaje de estas líneas teóricas ha abierto un panorama muy amplio, ya que, como se mencionó anteriormente, éstas provienen de diferentes campos teóricos, al ser la performance artística una disciplina que se ubica en los márgenes o los límites entre el teatro, la danza y las artes visuales. De este modo, podría concebir a la performance como una inter o multidisciplina, o más bien, como afirma Taylor, una práctica "postdiciplinaria", ya que «en lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales, el campo de los estudios de performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las Artes, Humanidades y Ciencias Sociales» (Taylor, 2011, p. 13). Podemos agregar que sucede algo similar con el concepto de archivo, ya que es posible estudiarlo desde diferentes campos con sus respectivas especificidades. Finalmente, la relación entre prácticas performáticas y archivo es un cruce que se ha comenzado a teorizar muy recientemente. Esto se presenta como un primer problema en la investigación, ya que aún no he encontrado estudios que además de plantear esta relación como un problema, o una antítesis en sí misma, ahonden en la problemática y en sus posibilidades a la hora de su puesta en práctica. Sin embargo, esto también resulta potenciador para continuar desarrollando investigaciones sobre la temática.

Por otro lado, el hecho de que el panorama teórico sea tan amplio da lugar a diferentes derivas, y dado que se trata de una beca de corta extensión, a veces resulta pertinente volver a sentar las bases para no desviarme del objetivo del plan de trabajo. En cuanto al recorte temporoespacial, al haber elegido la temática de estudio guiada por intereses propios, académicos y otro tanto de intuición, me sumergí, de la mano de Maresca, en la ciudad de Buenos Aires entre las décadas de los ochenta y los noventa. Allí encontré que la información disponible es escasa, y que las investigaciones que se han hecho son en su mayoría contemporáneas, dado que el período comenzó a ser estudiado en profundidad recientemente, probablemente por la perspectiva histórica que hoy es posible tomar respecto al mismo. Esto, sumado a las derivas conceptuales que mencioné anteriormente, también presenta un desafío para el proyecto y al mismo tiempo resulta potencial para dejar caminos abiertos a otras investigaciones futuras.

Al tratarse de uno de los proyectos con el que me inicio en las prácticas activas de investigación, fueron apareciendo ciertos interrogantes que aún hoy perviven y se transforman, al tiempo que voy encontrando, en ese buceo entre obstáculos y deseos, posibles respuestas y nuevas preguntas: ¿Qué hacer al hallar que las ideas proyectadas al inicio de la investigación inevitablemente se transforman en el encuentro con el material concreto? ¿Podré llegar a resultados realmente significativos que aporten

nuevas perspectivas sobre el tema? ¿Cómo establecer distinciones precisas entre obra y documento cuando el cuerpo y su acción efímera son la materialidad? ¿Es posible archivar la acción corporal? ¿El cuerpo es lo que permanece o más bien solo trasciende su huella? ¿Cuál es la potencia del archivo en este impulso por preservar la memoria de la acción?

Situándome a un tiempo futuro, pienso que luego de finalizar este proyecto seguiré ahondando en la investigación de las prácticas performáticas vinculadas a sus poéticas y políticas de archivo. Creo que esta relación constituye una problemática original donde poder profundizar los desarrollos teóricos ya iniciados por otrxs investigadorxs, y al mismo tiempo actualizar la propia perspectiva con otros trabajos que vayan surgiendo a la par. También creo necesario apropiarse del carácter liminal que las artes performáticas nos enseñan para generar cruces entre investigación, práctica y docencia. Esto lo veo posible asociando la investigación con mi propia práctica como artista escénica y con las prácticas locales, para aportar conocimientos sobre producciones actuales de artistas de la región, y al mismo tiempo, como docente, trasladándola al ámbito educativo. De este modo, al abrirse al diálogo con otras áreas, la práctica investigativa podría tomar formas diversas y permitirse mutar a otros formatos que propicien una llegada más amplia, democratizando los pensamientos desarrollados en el ámbito académico. Finalmente, ansío que el proyecto pueda producir aportes significativos para la disciplina, generando nuevas perspectivas sobre las artes performáticas y sus políticas de archivo que puedan ser llevadas a la práctica en pos de amparar la permanencia de estas producciones en la historia del arte a través de estrategias que potencien las singularidades de la acción corporal y su posibilidad de trascender en el tiempo transmutando sus formatos de aparición.

REFERENCIAS

Butler, J., (2007) *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Castro, M. V. y Sik, M. E. comp. (2018) Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Buenos Aires: CeDInCI.

Davis, F. et al. (2014). "Desobediencia sexual", en Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Buenos Aires: UNTREF.

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Foucault, M. (1979). "Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo". En La arqueología del saber (pp.131-177). México: Siglo veintiuno editores.

Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Giunta, A. (2010). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". En ERRATA. Revista de Artes Visuales, número 1, [en línea]. Consultado en:
<https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu>

Gutierrez, L. (2015). "Intensidades a la deriva. Erotismo, deseos y cuerpos en los trabajos de Liliana Maresca". presentado en Workshop Mujeres, arte y experiencias en Latinoamérica durante el siglo XX. Buenos Aires, UBA.

Rolink, S. (2010). "Furor de archivo". Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia,
número 7, pp. 116-119 [en línea]. Consultado en:
<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>.

Rosa, M. L. (2006) "Los '90 y la presencia velada del género" en Scheibe Wolff, C.; de Faveri, M.; de Oliveira

Ramos, T. (org.): Seminário internacional fazendo gênero 7. Gênero e preconceitos. Ed. Mulheres. Santa Catarina.

Taylor, D. (2011) *Estudios avanzados de performance.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Taylor, D. (2010) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

MODELO PARA DES-ARMAR: UNA INDAGACIÓN CONCEPTUAL EN TORNO A PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE USO DESVIADO

Verónica Lucentini (IPEAL/FdA/UNLP)

verolucentini@gmail.com

RESUMEN

El siguiente artículo presenta los aspectos más relevantes de la investigación perteneciente al plan de trabajo "Construcciones ficcionales del cotidiano en torno a prácticas artísticas de uso desviado: Los casos de Ana Gallardo y Eugenia Calvo" que se desarrolla en el marco de la Beca EVC-CIN período 2019/2020. El mismo se propone avanzar en el análisis e interpretación de una serie de instalaciones, que accionan en todos los casos desestabilizando la función original de mobiliario cotidiano en pos de la construcción de relatos ficcionales que operan alterando las lógicas de uso, promoviendo simultáneamente relaciones de proximidad y distanciamiento con la vida cotidiana que transitan entre lo escénico y lo visual. A tal fin recuperamos para su análisis la noción de *uso* expresada por Michel de Certeau ([1980] 2006), con especial atención en su acepción de uso desviado.

PALABRAS CLAVE

Práctica artística – usos – cotidiano - uso desviado

Esta investigación se propone como una indagación en producciones artísticas que presentan, entre sus elementos más significativos, mobiliarios de la vida cotidiana con el fin de encontrar un repertorio de herramientas teóricas y analíticas que contribuyan con la trama conceptual de mi tesis de grado en desarrollo "Modelo para des-armar", una tesis de producción artística. El plan de trabajo titulado "Construcciones ficcionales del cotidiano en torno a prácticas artísticas de uso desviado: Los casos de Ana Gallardo y Eugenia Calvo" se desarrolla actualmente con el apoyo de una Beca 8EVC-CIN iniciada en agosto del 2020 - período 2019/2020 -. El mismo, dirigido por la Licenciada Guillermina Valent y la Magister Alicia Karina Valente, se encuentra radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, y se inserta en el proyecto de investigación "Fundamentos estéticos y su inclusión en los Planes de Estudio de las carreras universitarias de Artes" (11/B358) dirigido por Silvia Susana García, en el cual se propone abrir nuevos interrogantes a la hora de pensar el campo del arte contemporáneo.

En este proyecto nos proponemos analizar las estrategias empleadas por las artistas argentinas Ana Gallardo y Eugenia Calvo en la desestabilización de la función original del mobiliario de uso cotidiano para la construcción de relatos ficcionales en el espacio expositivo. Las diferentes estrategias artísticas planteadas en las instalaciones elegidas serán analizadas en función de su vínculo con los hábitos cotidianos que interpela. Se analizarán particularmente las instalaciones *Patrimonio* (2003) [Figura 1] y *Casa Rodante* (2007) de la artista Ana Gallardo y, *La última región* (2012) y *El dominio del mundo* (2017) de Eugenia Calvo, a la luz de la categoría de uso desviado. Advertimos que la desestabilización de la función original de los objetos en estas producciones artísticas está dada por el desvío de las lógicas de su uso preestablecido o convenido socialmente. En este sentido, se profundizará en dos subcategorías desprendidas de la noción de *uso* expresada por Michel de Certeau ([1980] 2006) como son los nuevos usos de los objetos y los usos negados de los mismos. La hipótesis de trabajo considera que las instalaciones seleccionadas, configuran sus construcciones ficcionales a través de operaciones que desvían la función original del mobiliario de uso cotidiano para interpelar el orden de lo establecido.

Figura 1. *Patrimonio* de Ana Gallardo. Muebles encintados a la pared, audio, dibujos. Galería Ruth Benzacar.

Reconocemos en la trama que tejen las obras seleccionadas para este proyecto, una constante que tematiza las prácticas de la vida cotidiana a través de estrategias artísticas de apropiación de objetos de uso de la esfera doméstica. En palabras de Baeza, «Entre la producción entendida como el desarrollo de productos y el consumo como receptividad pasiva, el ámbito del uso abre un tercer espacio, un intersticio. El hacer cotidiano se encontraría en un espacio liminal definido por «la producción de los consumidores» (2013, p. 140). En este sentido, este tipo de uso se plantea «como una actividad que yuxtapone y contradice los objetivos comunicacionales y funcionales que el diseño les ha reservado a los productos» (Baeza, 2013, p.11) configurando un nuevo campo de operaciones poéticas. Es así que, las producciones artísticas seleccionadas, operan con modos de reproducción y re-exposición de productos culturales ya disponibles como lo son las camas, las sillas, las mesas y los artefactos domésticos. Destruyendo la distinción entre producción y consumo, desarrollando acciones intermedias sobre aquello que ya está hecho. De este modo, lo manipulado por las artistas no es una materia prima en el sentido habitual del concepto, en su materialidad primigenia, sino los objetos que ya circulan en el mercado y fueron informados por otrxs (Bourriaud, 2014). Estas prácticas artísticas «atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original» (Bourriaud, 2014, p. 13). Siguiendo con Bourriaud, servirse de un objeto implica forzosamente interpretarlo y hasta a veces traicionarlo (2014), tal como sucede en las obras elegidas. En ellas, los objetos parecieran tener otro destino: unos muebles encintados con cinta de pintor que niegan todos los modos habituales de existencia, una casa rodante difícilmente habitable en la que se apilan unos pocos muebles; varios artefactos de industria nacional

abarrotados y aferrados contra una pared a través de un listón de hierro, palos de madera que fueron parte de robustas mesas y sillas de distintas procedencias desplegados en el piso y ordenados metódicamente. Aquello que tenía forma, hoy pareciera estar desarticulado, pero continúa siendo reconocible, evoca su forma y "uso original".

En el caso de *La última región* (2012) de la artista Eugenia Calvo, vemos cómo se ordenan las piezas como si se tratase de los hallazgos de una excavación arqueológica o un decomiso de armas [Figura 2]. Es posible que la artista haya estudiado, tal como analiza Ferreiro, la estructura de estas "instalaciones improvisadas" que monta cada operativo policial: secuestro de objetos, clasificación, disposición en el piso sobre un lienzo cuyo color de base contraste con los elementos colocados sobre él y por último, la fotografía de todos ellos (2011). La analogía con estos procedimientos policiales nos convoca a pensar esta instalación como una escena final, cruda y despojada, donde lo doméstico se encuentra totalmente desmantelado. El desvío de la funcionalidad original de los objetos elegidos por Calvo, invita a lxs espectadores a encontrar nuevos usos en aquellas piezas que se despliegan en la sala de exposición. La morfología de cada uno de los objetos puede atraerlos a un acto de violencia o convocarlos a emprender, una tarea constructiva casi imposible, por la ausencia de otros elementos (Marmor, 2011).

Figura 2. *La última región* de Eugenia Calvo. Palos de maderas de diferentes procedencias (patas de mesas, sillas, palos de escoba, vigas de techo, camas, etc.) desplegados sobre la superficie pintada amarilla en piso y pared. http://eugeniacalvo.com/.

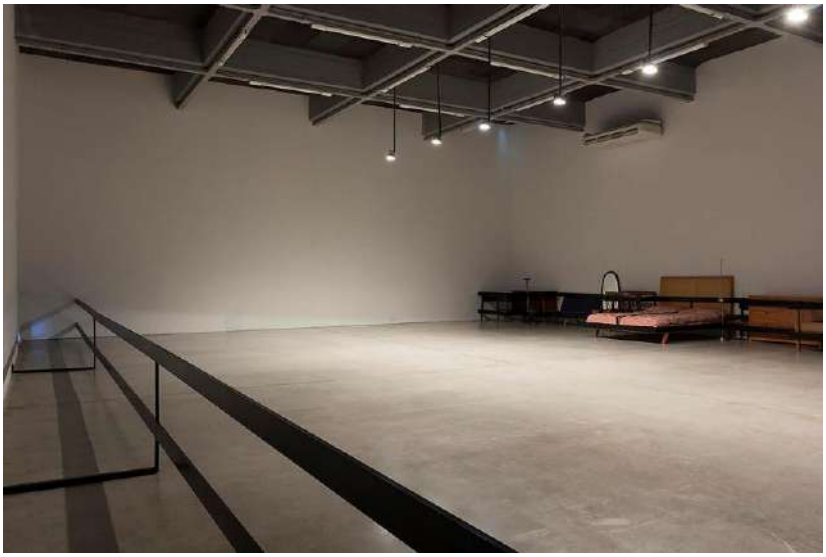
De esta forma las ficciones construidas en torno a los objetos y sus usos dentro de la esfera artística, operan creando nuevos modelos de realidad, dando acceso al espacio de las cosas posibles (Schaeffer,

2012). Podemos considerar que la alteración en la propia existencia de los objetos por parte de las artistas recrea nuevas "invenciones del cotidiano". Es así que, en el caso de Gallardo, en su obra *Casa Rodante* (2007), traslada en bicicleta un carrito que contiene un conjunto de mobiliarios pertenecientes a su familia y que no cuenta con un espacio de resguardo. Tal como advierte Baeza, durante el 2006 la artista argentina y su familia se mudaron luego de atravesar por distintos espacios transitorios: los objetos personales que no cabían en el nuevo hogar fueron acumulándose en un galpón y constituyeron luego el material para la creación de esta obra (2013). La acción performática que realiza la artista, nos acerca al propio modo de contar la vida ordinaria desde adentro [Figura 3].

Figura 3. *Casa Rodante* de Ana Gallardo. Pieza construida con muebles de la artista. Performance urbana/ Video documento. Galería Ruth Benzacar.

En este sentido, las imágenes resultantes de estos proyectos irrumpen en la tranquilidad y la seguridad atribuida al imaginario del entorno familiar, interpelando el calmo universo regulado por las normas sociales. Estas prácticas, por lo tanto, se enmarcan en lo que Groys señala como la inscripción topológica de la obra ya que «no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un artista y presentada como algo escogido» (2008, p. 4) en un determinado contexto lo que refuerza su estatuto de obra. Bajo estos parámetros la instalación se establece como el espacio capaz de incorporar un repertorio de objetos e imágenes que circulan comúnmente en nuestra realidad para inscribirlos en un nuevo contexto o para negárselo (Groys, 2008). De la misma manera, en *El dominio del mundo* (2017), Calvo otorga protagonismo a los objetos y al espacio que los contiene. Los artefactos presentes han abandonado el espacio doméstico para reinsertarse en una sala iluminada de manera mortecina. Claro está que los objetos elegidos por Calvo sólo pueden contemplarse desde la

lejanía por lxs espectadores que apenas pueden dilucidar el origen de los objetos presentes [Figura 4 y 5]. Es así que la relación de las personas con los artefactos, que utilizan cotidianamente en sus hogares, se encuentra interrumpida y/o negada.



Figuras 4 a 5. *El dominio del mundo* de Eugenia Calvo. Objetos de diseño e industria nacional Argentina y estructuras de hierro. Universidad Torcuato Di Tella.

Los interrogantes que abre de Certeau sobre las operaciones realizadas por lxs usuarixs son aspectos que atraviesan a las obras seleccionadas. Entendiendo al *uso como* insumo poético, se abren posibilidades de encontrar prácticas cotidianas que se desvían de los modelos imperantes. Coincidimos con Baeza en que, «el desvío que propician las actividades de uso es un horizonte de tensiones, ardides y disensos. En este sentido, la topografía que se nos presenta es la de una micropolítica que desplaza los programas de acción que la planificación de los objetos, los saberes, las conductas y los espacios pretende determinar imponiendo la coherencia de las supuestas necesidades y funcionalidades» (2013, p. 42). A propósito de lo anterior, en la *Invención del cotidiano, artes del hacer*, de Certeau abre interrogantes sobre las operaciones que realizan lxs usuarixs condenados a la pasividad y a la disciplina. En palabras del autor, «a una producción racionalizada, expansionista y centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción astuta, silenciosa y casi invisible, que opera no con productos propios sino con maneras de emplear los productos» ([1980] 2006, p. XLIII). En la búsqueda por identificar aquellas acciones silenciosas e invisibles que realizan lxs consumidores, se abren las posibilidades de encontrar prácticas cotidianas diferentes a los modelos imperantes, implementando desvíos que alteren el fluir habitual de las cosas, creando espacios de indefinición que habiliten a la pregunta por lo establecido.

EN RELACIÓN AL USO DESVIADO Y LA REALIZACIÓN DE LA TESIS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: MODELO PARA DES-ARMAR

Como ya fue mencionado anteriormente, el desarrollo de la investigación teórica y el análisis crítico de las piezas seleccionadas es indisociable del proceso de trabajo que me encuentro llevando adelante en la realización de mi tesis grado para acceder a la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en grabado y arte impreso. Este proyecto, en tanto producción artística que indaga en los mismos asuntos a través de sus propios lenguajes -los de las artes plásticas-, abordará estrategias de apropiación de un mobiliario comúnmente conocido como es la silla, encontrando procedimientos similares a los utilizados en las instalaciones elegidas. En las etapas de producción se atenderá a los nuevos usos del mobiliario, transformándose la estructura de la silla en partes posibles de ser organizadas e impresas bajo procesos de copiados fotográficos del siglo XIX como es la cianotipia. Las instancias de producción permitirán el desarrollo de variantes impresas, abriendo un abanico de posibilidades de composiciones donde la silla se desarma y vuelve a rearmar. La utilización de una técnica fotográfica antigua ya en desuso supone una doble indagación: en torno a la silla y sus usos, y respecto a una disciplina por muchxs desconocida.

En relación a mi trayectoria personal respecto a este proyecto de investigación cabe resaltar que el acceso a la Beca EVC-CIN me ha permitido abrir nuevas posibilidades para desarrollarme en un área

significativa y complementaria al trayecto de formación artística de grado, permitiendo el acceso a la investigación en artes y la familiarización con espacios de publicación y divulgación científica y artística. Asimismo, se presenta como la posibilidad de generar antecedentes necesarios para continuar en el ámbito de la investigación en artes y el acceso a becas para dar profundidad a estos estudios iniciales en el nivel de posgrado.

REFERENCIAS

Baeza, F (2013). Escrituras de la vida cotidiana. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) (N° 2). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&o bj=97&vol=2

Baeza, F (2013). Arte y vida (cotidiana): las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino (2001-2011). Tesis para optar por la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes. [En línea] http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4352

Bourriaud, N ([2001] 2007). Postproducción, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

de Certeau, Michael ([1980] 2006). La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer, México, ITESO/ Universidad Iberoamericana.

Ferreiro, J (2011). La última región. Buenos Aires. En el contexto de la muestra Más trabajo heroico. Fondo Nacional de las Artes. Recuperado de http://eugeniacalvo.com/es-ar/textos-seleccion/la-ultima-region/

Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Recuperado de https://es.scribd.com/document/362038328/Boris-Groys-La-Topologia-Del- Arte-Contemporaneo

Marmor, L (2011). Sobre la obra "La última región" de Eugenia Calvo. Recuperado de http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004222.html

Schaeffer, J-M (2012). Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética. Buenos Aires, Biblos.

AVANCES EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN SOBRE LOS CONJUNTOS DE GUITARRA EN EL CHAMAMÉ ARGENTINO

Ma. Lucía Troitiño (IPEAL/FdA/UNLP)

troitinolucia@gmail.com

RESUMEN

La ponencia tiene como fin presentar los avances en la investigación sobre los conjuntos de guitarra en el chamamé argentino en el marco de la beca doctoral otorgada por la Universidad Nacional de La Plata, iniciada en el año 2020 bajo la dirección del Lic. Alejandro Polemann. Para su realización se propone el estudio de un tema novedoso y poco analizado desde los marcos académicos, como lo es el chamamé y su desarrollo guitarrístico, lo cual permitirá una sistematización de los recursos que operan en esta música para su enseñanza en el nivel superior.

PALABRAS CLAVE

Avances - metodología - chamamé - guitarras - investigación

DESCRIPCIÓN DEL TEMA DEL PROYECTO DE BECA

Las inquietudes en torno al estudio de los conjuntos de guitarra de Chamamé argentino son continuación de investigaciones precedentes realizadas por mí en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) en el año 2018, bajo la dirección del Lic. Alejandro Polemann, en articulación con el proyecto del trabajo final de la carrera de grado de Lic. en Música Popular que dirigió el Lic. Alejandro Polemann y codirigió el Lic. J. Pablo Gascón. Esa investigación se focalizó en el estudio de un referente significativo para el chamamé (Mateo Villalba) y su desarrollo guitarrístico particularmente en sus composiciones y arreglos para conjuntos de guitarra. El análisis estuvo orientado a identificar aquellos recursos de acompañamiento puestos en juego y relevar diferentes modos de ejecución, decisiones interpretativas y de producción de arreglos en el chamamé. Los resultados fueron difundidos a través de los informes presentados y de un libro publicado en conjunto con la editorial Moglia Ediciones (Corrientes) y Papel Cosido (FDA-UNLP) en Enero del año 2020.

Asimismo, la investigación se vincula con el proyecto de adscripción en la materia Instrumento II de la carrera de Música Popular de la FDA, titular Lic. Alejandro Polemann, con comienzo en el año 2019 y finalización en el corriente año que a su vez integra el proyecto de investigación del cual formo parte "La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior" que dirige el Lic. Alejandro Polemann.

En este marco académico el plan de investigación propuesto para la beca doctoral gira en torno al análisis de aquellos recursos interpretativos de acompañamiento que operan en las versiones grabadas de chamamé argentino ejecutadas exclusivamente por conjuntos instrumentales de guitarras, dando forma a su título: "los conjuntos de guitarra en el chamamé argentino entre 1985 y 2019: Identificación y análisis de los recursos y criterios interpretativos de acompañamiento, similitudes y diferencias".

A menudo en el campo de la enseñanza de la música popular argentina resulta difícil establecer parámetros de análisis que abarquen la diversidad de estéticas musicales existentes. Estas dificultades se profundizan en torno a la enseñanza de la interpretación de la música popular. Si bien existen dentro de la tradición musical recursos interpretativos como la articulación, el tempo, el timbre o las dinámicas, en el marco de la música popular adoptan formas muy diversas. Se pueden advertir ciertos gestos o maneras de tocar propias que constituyen a la identidad interpretativa de un género estableciendo ciertos comportamientos regulares o modos de tocar que se reproducen y se van transformando en el tiempo. En este sentido el plan de investigación propuesto para la beca doctoral se plantea como objetivo general profundizar en la identificación de contenidos particulares de la producción musical en la música popular y, específicamente, en la identificación y análisis de los recursos y criterios interpretativos de acompañamiento de los conjuntos de guitarra en el chamamé argentino entre 1985 y 2019. Con dirección del Lic. Alejandro Polemann, las tareas de esta investigación se realizan en el

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Artes de la U.N.L.P.

BREVE DESARROLLO DE LAS LÍNEAS TEÓRICAS DE LA INVESTIGACIÓN

A partir de la apertura de la carrera de Música Popular en la FDA-UNLP se evidencia la necesidad de generar categorías y modelos de análisis musicales específicos, situados principalmente en la realidad musical latinoamericana. Los trabajos realizados en la última década sobre música popular argentina resultan un aporte importante al campo de estudio ya que se centran sobre músicas que no han sido abordadas en profundidad desde el análisis sonoro a la vez que proponen marcos epistemológicos situados. No obstante, es evidente que es escasa la bibliografía vinculada al análisis del chamamé y más específicamente al abordaje del chamamé desde la guitarra. Es así que las líneas teóricas que guían la investigación provienen de diferentes enfoques.

Siendo conscientes de que la música es un fenómeno social, comunitario que surge de diversos marcos culturales nos interesa tomar las miradas que incluyen a la definición de *género* como parte de los usos sociales (Fabbri, 2006) para analizar a partir de ellas el proceso histórico-social por el cual se construyen y consolidan los recursos interpretativos en el chamamé. Asimismo, incluimos trabajos que forman parte de las primeras investigaciones musicológicas sobre folclore argentino, algunos de los cuales poseen carácter de método de enseñanza o manual para su abordaje. Los consideramos importantes ya que a partir de ellos se han construido modelos y categorías de análisis musicales que siguen vigentes en la actualidad como por ejemplo el concepto de *birritmia* (Aretz; 1946,1952) o *polirritmia* (Aguilar, 1991).

Desde la musicología también se han desarrollado aportes específicos al campo de estudio del chamamé que proporcionan un marco histórico sobre el género (Pérez Bugallo; 2008) y apuntan a construir la historia del chamamé desde sus orígenes pasando por su desarrollo y su transformación (Piñeyro, 2005). No nos interesa aquí ingresar al campo de discusión sobre los orígenes del género ni adscribir a ninguna hipótesis en particular sino más bien rastrear, a partir de las crónicas y relatos, el rol que tuvo la guitarra en los comienzos de esta música ya que de estas descripciones podemos extraer algunas conclusiones en torno a los usos del instrumento en las distintas etapas históricas del chamamé.

En cuanto a los estudios del chamamé vinculados a la guitarra podemos encontrar como antecedentes trabajos que contienen el análisis musical de obras (Tritten, 2012). Otros que abordan, por

un lado, el estudio de las rítmicas características del género y su particularidad de ejecución en la guitarra (Troitiño y Polemann, 2018) y por el otro las formas que adoptan en la obra de diferentes referentes históricos del desarrollo guitarrístico del género (Giménez, 2016). En estos trabajos se propone además distintas representaciones de las rítmicas del chamamé (Troitiño, 2020) con abordajes metodológicos diferentes pero enriquecedores entre sí. Además, se considera como antecedente un trabajo inicial en relación al tema del proyecto de beca que consta del análisis y especificación de los recursos y criterios interpretativos utilizados por un referente de la guitarra en el chamamé (Troitiño y Polemann, 2019).

También operan como marco teórico los enfoques de estudio y reflexiones actuales respecto de la música popular, sus modos de producción, categorías de análisis y estrategias pedagógicas para su abordaje. Estos trabajos reflexionan acerca de los nuevos paradigmas pedagógicos que surgen a partir de la institucionalización de la enseñanza de la música popular en la FDA de la UNLP. En general están íntimamente vinculados con la práctica docente de los autores. Algunos más específicos sobre la clase de instrumento (Polemann, 2011, 2012, 2014, 2015, 2017) y otros que abordan aspectos más generales sobre la enseñanza de la música popular (Romé, 2011 y Martín, 2011). Se reflexiona sobre el rol docente y problemas de corte epistemológico para construir el análisis musical, categorías de análisis y su carácter didáctico en las clases (Belinche y Larregle, 2006).

En lo que se refiere a cuestiones vinculadas con el instrumento y su relación con los modos de producción en la música popular existen publicaciones que proveen un marco de herramientas para pensar el entramado textural al momento de elaborar un arreglo que implique el uso de dos o más planos. Uno de ellos brinda, a modo de método, nociones básicas relacionadas con la instrumentación y orquestación en música popular (Alchourrón, 2006). Otros investigadores abordan estas cuestiones en diálogo con la práctica musical en la guitarra y las características estilísticas del género que se está trabajando, con una intención pedagógica (Gascón, 2015 y Falú, 2011).

Por último, tomamos como una posible metodología a seguir la propuesta de trabajos que reflexionan acerca de los modos particulares de producción de la música popular. Algunos abordan la temática desde el lado de la práctica artística, distinguiendo varias instancias interrelacionadas en el proceso por el cual se elaboran *versiones* vinculadas con la instancia del *arreglo* (Madoery, 2000 y Polemann, 2013). Otro advierte los cambios en la producción musical específicamente de chamamé a partir del impacto de la industria cultural y de la grabación, el cine y la radio entre los años 30 y 60 en la Argentina (Zubieta y Lezcano, 2017).

REFLEXIONES A PARTIR DE LAS PREGUNTAS DEL ENCUENTRO

Los aportes de Juan Samaja y Roxana Ynoub sobre el proceso de investigación plantean la idea de que a investigar se aprende investigando. En la concepción constructivista samajiana de la metodología de la investigación como un camino (o varios) para construir conocimiento el proceso de investigación no posee un desarrollo de carácter lineal. Al contrario, se espera que en el recorrido de ese camino se puedan ajustar y reformular cuestiones vinculadas a la metodología a utilizar. Es así que en el primer año de la beca doctoral (año 2020) algunas de las actividades previstas han sido reformuladas con el fin de permitirnos un mayor orden metodológico en el cronograma para el inicio de la investigación y así responder a las sugerencias del dictamen de la comisión asesora de becas UNLP, el cual recomendó su revisión. Actividades tales como el diseño y realización de entrevistas fueron reubicadas en años posteriores considerando que la investigación estaría más avanzada en algunas etapas previas que permitirán su realización. En otros casos actividades que demandan presencialidad sufrieron adaptaciones debido a la problemática sanitaria de público conocimiento, como la organización de visitas o charlas de expertos docentes e investigadores y la asistencia a congresos y jornadas, muchas de las cuales no se desarrollaron. No obstante, se pudo avanzar en el inicio del cursado del Doctorado en Artes y en la definición de los marcos conceptuales que permitieron la reformulación de los problemas, las hipótesis y objetivos como así también identificar las probables unidades de análisis para la investigación.

En cuanto a lo primero, fue posible cursar de manera regular el primer año de la carrera de Doctorado en Artes y elaborar los trabajos de acreditación de las materias y seminarios. En segundo lugar, me resultó muy enriquecedor el hecho de que la materia propuesta para el inicio de la carrera fuera Metodología de la Investigación. Esto me brindó herramientas mediante las cuáles pude formular dos grandes núcleos problemáticos:

1. Cuando hablamos de géneros musicales nos referimos a una clasificación que marca diferencias. Son muchos los factores que distinguen un género de otro, algunos tienen que ver con aspectos formales - estilísticos, otros con construcciones históricos - sociales. El que nos interesa aquí tiene que ver con "cómo hacer que lo que tocamos suene a", en este caso a chamamé. En mi experiencia docente al referirnos a la música popular muchas veces resulta difícil precisar en las correcciones a los alumnos aquello que "le falta para que suene" a tal o cual género. ¿Qué es lo que falta? En general son cuestiones vinculadas a los gestos interpretativos que tiene una música en particular. Esto lo desarrolla Alejandro Polemann en "Ponele onda y novena bemol. Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular" (2015) donde analiza las devoluciones de clases del tipo "le falta tango" dejando al alumno sin ninguna referencia objetiva sobre lo que se le está pidiendo que corrija que puede ser: la articulación, el timbre, entre otros recursos interpretativos propios del género que se está trabajando. Es por eso que en esta investigación se apunta a precisar: ¿Cuáles son los criterios y recursos

interpretativos de acompañamiento que se observan en las producciones de chamamé de los conjuntos instrumentales de guitarra en Argentina entre 1985 y 2019?

2. Como cada género musical posee una particularidad interpretativa es necesario, en el caso del chamamé ejecutado en guitarras, precisar: ¿Cómo se construyen los criterios y recursos interpretativos de acompañamiento en el chamamé instrumental ejecutado en guitarras?

Creemos a modo hipotético que existen ciertos recursos y criterios interpretativos de acompañamiento que se presentan de manera homogénea en las producciones de chamamé instrumental ejecutado en conjuntos de guitarra en Argentina entre 1985 y 2019 y que éstos criterios y recursos se construyen a partir de prácticas vinculadas a lo colectivo, a la comprensión de los elementos musicales identitarios tanto del género y sus referentes como sus usos particulares y a través de la experiencia que tienen los intérpretes con el género. Es así que las unidades de análisis que hasta el momento se pudieron identificar son los registros grabados de chamamé ejecutado exclusivamente en guitarras durante el período de tiempo propuesto y los guitarristas integrantes de conjuntos de guitarras.

Al mismo tiempo se pudo avanzar en la evaluación de investigaciones anteriores y participar como oyente e intérprete en conciertos relevantes para el estudio del tema propuesto.

Para finalizar espero para el futuro de la investigación poder disfrutar del proceso, crecer en el desarrollo de mi labor científica y musical y que los resultados sean potencialmente significativos para el crecimiento de las carreras de música en la Facultad de Artes de la UNLP y particularmente para la Lic. y Prof. en Música Popular.

En lo que respecta a la identificación de los recursos de acompañamiento, cuando se busca material sobre el tema, en general sucede que se encuentra un espacio de estudio muy poco desarrollado en términos teóricos y pedagógicos, por lo que espero contribuir a elaborar bibliografía específica para guitarra en el chamamé, a sistematizar la bibliografía existente y realizar aportes a la misma. También a desarrollar recursos didácticos para fortalecer su enseñanza en el nivel superior.

En cuanto a los criterios interpretativos espero colaborar reforzando la idea de que llevar adelante la interpretación de una música es un trabajo que comprende tanto la construcción de saberes teóricos como prácticos en articulación con la audición, el análisis y la producción musical, mirada que rompe con las concepciones tradicionales que vinculan a la interpretación con la sensibilidad y las emociones del músico, como así también con la idea de inspiración y talento.

REFERENCIAS

Aguilar, M. del Carmen. (1991). *Folklore para armar.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Alchourrón, Rodolfo. (2006). *Composición y arreglos de música popular.* Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Aretz, I. (1946). *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Universidad Nacional de Tucumán.

Aretz, I. (1952). *El Folklore Musical Argentino*. Bs. As: Riccordi.

Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Fabbri, F. (2006). *Tipos, categorías, géneros musicales ¿Hace falta una teoría?* Conferencia llevada a cabo en el *VII Congreso de Música popular: cuerpo y escena en la América Latina* (IASPM-AL) en La Habana. (Trad. Marta García Quiñones) disponible en: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf

Falú, J. Martínez, X. (comp.) Mardones, M. (coord). (2011). *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Gascón, J. P. (2015). *El espacio desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras.* [Tesis de Grado]. La Plata: FDA- UNLP.

Giménez, H. (2016) El perfume del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de Noches de Santa Fe, de Carlos Guastavino. *Actas de XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. pp. 206-224. Buenos Aires: Asociación de Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Lezcano, C. y Zubieta, J. P. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.

Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. Revista *Arte e Investigación*, IV (4). La Plata: FDA-UNLP.

Martín, A. (2011) La investigación en folclore. Revista *Clang* (N°3). La Plata: FDA- UNLP.

Pérez Bugallo, R. (2008). *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular.* Buenos Aires: del Sol. 91

Piñeyro, E. (2005). *El chamamé. Música tradicional de Corrientes. Génesis, desarrollo y evolución.* Corrientes: Moglia Ediciones.

Polemann, A. J. (2012). Herramientas para la ejecución instrumental II (Guitarra). [Apunte de cátedra]. La Plata: FDA -UNLP.

------ (2013). La versión en la música popular. Revista *Arte e Investigación* (N°3). La Plata: FDA-UNLP.

------ (2011). La clase de instrumento. Revista *Clang* (N°3). La Plata: FDA-UNLP.

------ (2017). *Cuadernillo de Instrumento I y II* (Guitarra). [Apunte de cátedra]. La Plata: Instrumento I y II. FDA-UNLP.

------ (2013). "Ponele onda y novena bemol". Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular. *Actas del IV Congreso Internacional de Música Popular.* Villa María, Córdoba: UNVM.

------ (2014). Música Latinoamericana: Tradición e Innovación. Enseñar música popular en el Nivel Superior: una aproximación a la didáctica de Gustavo Samela. *Actas de las III Jornadas de la Escuela de Músic*a. Rosario: U.N.R.

------ (2015). "Ponele onda y 9na bemol" sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular. *Actas del V Congreso Latinoamericano de Formación académica en Música Popular*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

Romé, S. (2011). La música popular y su enseñanza. Revista *Clang* (N°3). La Plata: FDA- UNLP.

Samaja, J. (2003) "Los caminos del conocimiento" en *Semiótica de la Ciencia*. inédito.

Tritten, A. (2012). Walter Heinze y el chamamé. [Tesis de Grado]. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte. Universidad Nacional de Rosario.

Troitiño, Ma. Lucía (2020). *Tiempo de guitarras. Una mirada sobre los aportes de Mateo Villalba.* Corrientes: Editorial Moglia y Papel Cosido FDA -UNLP.

Troitiño, Ma. L.; Polemann, A. J. (2018). Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras de chamamé. *Actas II Congreso Internacional de Música Popular*. La Plata: FDA-UNLP. *(mimeo).*

Troitiño, M. L.; Polemann, A. J. (2019). La partitura que no suena. Criterios interpretativos para abordar arreglos de Chamamé para guitarras. *Actas VII Congreso Internacional de Música Popular*. Villa María, Córdoba: UNVM. (mimeo).

Ynoub R. C. (2014) *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica.* Tomo I. México: Cengage Learning.

#NIUNAMENOS EN EL WARMI PACHAKUTI: MIRADAS CH´IXI DESDE LOS APORTES DE SILVIA RIVERA CUSICANQUI

Dolores García Campodonico (IHAAA, FdA, UNLP)

doloresgcampodonico@gmail.com

RESUMEN

En el presente ensayo se expone una introducción al trabajo de beca *Arte, feminismo y transformación social en el desmarque decolonial: el caso de #NIUNAMENOS* en función de las preguntas-problema propuestas en las Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación Facultad de Artes (JOBUIFA) *Acercamientos y desarrollos* metodológicos. Para lo cual se retoma el trabajo de la socióloga andina Silvia Rivera Cusicanqui en el libro *Sociología de la Imagen. Miradas Ch´ixi desde la historia andina;* a fin de reparar en algunas categorías que resultan fundamentales como sustento teórico y metodológico para la ejecución del plan de beca.

PALABRAS CLAVE

Arte – feminismo –descolonialidad - feminismo decolonial

El proyecto de beca se titula *Arte, feminismo y transformación social en el desmarque decolonial: el caso de #NIUNAMENOS.* Para este trabajo apunto a realizar un análisis histórico–hermenéutico del caso de la marcha #NIUNAMENOS (2015-2020) entendida como práctica artística colaborativa e in-disciplinada.

El proyecto de investigación en el cual se inserta este trabajo propone revisar las concepciones canónicas de la modernidad artística latinoamericana desde una perspectiva crítica y situada desde los estudios decoloniales y desde la práctica educativa en las cátedras de Historia de las Artes Visuales III e Historia de la Música III de la FBA, UNLP. En ambas materias se trabajan contenidos sobre las artes locales, nacionales y latinoamericanas, proponiendo aportar al estudio de lo local, lo nacional y lo latinoamericano en comparación con los movimientos europeos de la modernidad y contemporaneidad, a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y teóricas de las artes visuales y musicales del siglo XX. A su vez, este proyecto revisa algunas líneas historiográficas recientes sobre la historia y teoría de las artes locales y latinoamericanas, las nociones de modernidades al sur, descentradas, paralelas y transmodernidad. También, se revisan algunos casos de producciones artísticas que interpelan los cánones, problematizan cuestiones de género, establecen diálogos con las producciones del campo popular masivo en el marco de las industrias culturales o producen desde la periferia.

En este marco, la manifestación que tomo como objeto de estudio, es comprendida como un dispositivo que diluye los límites contemporáneos de lo artístico en tanto acontece como producción cultural generadora de sentido. Además, dicho dispositivo cuestiona las herramientas actuales para construir y hacer política desde la organización de base, y desde el sujeto femenino, o más bien, sujeto por fuera de la normatividad patriarcal.

En este sentido, cada 3 de junio desde 2015, se puede observar en un mismo dispositivo de expresión y transformación el pronunciamiento proveniente de una pluralidad de discursos e identidades en contra de una estructura patriarcal, binaria, moderna, que oprime. Por lo tanto, dentro de las particularidades que reúne este objeto, se puede distinguir una clara autoconsciencia del poder político en la producción colectiva. Por todo esto, el dispositivo manifestación es un objeto de estudio válido para ser analizado críticamente, desde el desmarque decolonial a la luz de los estudios realizados por Elsa Flores Ballesteros (2003). Partiendo del escenario de la globalización, la autora analiza la historia y la actualidad de los procesos de homogeneización en América Latina. Frente a la pérdida de la diversidad cultural y la

pluralidad local postula, atendiendo a los movimientos antiglobalización, la importancia de recuperar lo heterogéneo desde una razón postcolonial (Mignolo, 2006).

La hipótesis que se planteó en un primer momento sostiene que #NiUnaMenos es un fenómeno cultural que busca deconstruir el discurso patriarcal mediante la acción-manifestación en el espacio público, extendiéndose al plano virtual en las redes sociales, posicionándose desde la solidaridad, la sororidad y la reconfiguración de lo colectivo en el desmarque decolonial.

En cuanto a los objetivos que persigue esta investigación, se definieron en tres puntos:

1- Elaborar un corpus teórico sobre las manifestaciones del #NiUnaMenos, como práctica artística colaborativa e in-disciplinada;

2- Estudiar los modos de acción artístico-político que reaccionan contra la impunidad del sistema patriarcal dominante;

3- Analizar el efecto político de las marchas producidas por dicho colectivo en distintos contextos y dispositivos.

Si bien algunas líneas teóricas ya se vislumbran en la breve presentación del trabajo referido a la beca, es importante aclarar que resulta medular el abordaje del trabajo bajo el enfoque del feminismo decolonial y poscolonial. De ahí que se tomen en consideración los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel, Rita Segato, María Lugones, Karina Bidaseca, entre otrxs. Asimismo, dichos aportes se articulan con estudios pertenecientes a la corriente decolonial, entre los cuales se destacan los textos de Anibal Quijano y Walter Mignolo. Desde este enfoque me encuentro trabajando para luego continuar avanzando con el abordaje del fenómeno desde una doble problematización: por un lado, la cuestión del cuerpo en relación con el cuerpo colectivo y su accionar performático y político; por el otro, la marcha como dispositivo multimodal.

Para el encuentro virtual acontecido en noviembre de 2020, en el marco de las JOBUIFA[10], me encontraba en el inicio de la beca, y respondí a las preguntas sugeridas por la organización planteando algunas dificultades en torno a la investigación. En tal sentido, al poner en acción el plan de beca, surgieron los primeros problemas vinculados con el abordaje del objeto. De ahí que aparecieran interrogantes sobre cómo, por ejemplo, reelaborar un corpus teórico que eche luz y aporte coherencia para, desde una complejidad, abordar la manifestación del #NiUnaMenos. Por lo tanto, se definió la opción decolonial y el pensamiento sur como perspectivas interpretativas, con una mirada crítica en cuanto a la problemática de género. El desarrollo de este esquema-enfoque de comprensión es el que permitirá estudiar los modos de acción artístico-político y advertir cuáles son sus efectos sobre el sistema patriarcal dominante.

Desde entonces, este corpus teórico fue tomando forma conforme me sumergía cada vez más en el feminismo decolonial. En la lectura e investigación de esta corriente es que encontré un pilar central para

[10] Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación Facultad de Artes. *Acercamientos y desarrollos metodológicos.*

configurar este corpus teórico y sobre el cual decidí escribir en el presente ensayo, específicamente lo que respecta a la metodología planteada por Silvia Rivera Cusicanqui.

Actualmente me encuentro transitando la mitad de la beca y lejos de aparecer respuestas, surgieron cada vez más preguntas y complejidades en torno al enfoque teórico que planteé en un primer momento. Esto supuso realizar modificaciones en las líneas teóricas del enfoque decolonial en una primera instancia, optando por retomar los trabajos de múltiples voces femeninas, feministas y latinoamericanas, desplazando de alguna manera la preeminencia de autores varones que carecían de un desarrollo de la problemática de género y colonialidad.

En el presente ensayo apuntaré algunos aportes tanto teóricos como metodológicos que resultaron fundamentales para mi investigación como lo es el libro *Sociología de la imagen. Miradas Ch´ixi desde la historia andina* (2015), trabajo de la socióloga, historiadora, ensayista, educadora, chola, boliviana, Silvia Rivera Cusicanqui.

Para empezar, es importante reparar en ¿qué significa warmi pachakuti y miradas ch'ixi? y, ¿qué nos aportan estas categorías para comprender el fenómeno #NIUNAMENOS?

En una entrevista de Ana Cacopardo a Silvia Rivera Cusicanqui (2018), la socióloga define el *Pachakuti* como «un momento de inflexión, de cambio, pero que no es una cosa de la noche a la mañana, sino un proceso de acumulación profunda» (Rivera Cusicanqui en Cacopardo, 2018, p.180). Sostiene que «es lo que estamos viviendo ahora» (Rivera Cusicanqui en Cacopardo, 2018, p.180) y que:

> incluso, ciertas visiones instrumentales de la lucha social son impacientes, lo quieren ya. Y no, la incubación de un despertar es una incubación con retrocesos, es lenta, es dolorosa. Y eso es el *Pachakutik*. O sea que los dos elementos, que son la posibilidad de una catástrofe y de una renovación no están separados del mismo momento. Está preñado el momento con esa posibilidad y eso tensiona el tiempo histórico, y destruye la linealidad (Rivera Cusicanqui en Cacopardo, 2018, p.180)

Para el final de la entrevista, hablando del movimiento de mujeres insurgente en toda Latinoamérica -por no decir, el mundo- Rivera Cusicanqui afirma que este tiempo es *Warmi Pachakutik*, no es un Pachakutik cualquiera: «Es el tiempo de darse la vuelta del logocentrismo, andro-centrismo, de todo el poder masculino, que ya lleva dos mil años, y" -exclama- "mira cómo está el planeta» (Rivera Cusicanqui en Cacopardo, 2018, p.193)

Respecto al concepto del lenguaje aymara *Ch´ixi,* se ahondará en el mismo más adelante en relación a la epistemología que Rivera Cusicanqui propone en su trabajo.

A lo largo del libro, la autora desarrolla su propuesta metodológica y pedagógica: la sociología de la imagen. Una propuesta que me ha interpelado a la hora de pensar en ejecutar el plan de beca. La autora sostiene que la sociología de la imagen observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente (Rivera Cusicanqui, 2015). Este fue un primer

punto que encontré como posibilidad para pensar #NiUnaMenos: la observación de aquello cercano, cotidiano, de aquello de lo que soy partícipe y que al mismo tiempo es necesario problematizar, en este caso, desde la crítica decolonial. Sumado a esto, la sociología de la imagen considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual, desde la publicidad, la fotografía de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil, amén de otras representaciones más colectivas como la estructura del espacio urbano y las huellas históricas, que se hacen visibles en él (Rivera Cusicanqui, 2015). He aquí otro punto importante: la contemplación del fenómeno como una totalidad visual, vivencial y representativa.[11]

La imagen, como totalidad visual, cobra relevancia para Rivera Cusicanqui (2015) en tanto que la visualización alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos. Sin embargo, dice la autora, la mediación del lenguaje y la sobreinterpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos -el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, el oído- se vean disminuidos o borrados en la memoria. La decolonización de la mirada consistiría entonces, en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. «Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23).

En el caso del Ni Una Menos, como vivencia totalmente vigente y contemporánea, sucede que la movilización potencia y trasciende este poder de la imagen en tanto se libera del cercenamiento de las palabras. Se puede decir que el Ni Una Menos se configura como *todo un habitar*, donde múltiples sentidos se ponen en juego, se integran y rompen la caja de cristal de las palabras para *narrar* con la propia experiencia. Más aún, creo que es válido pensar la movilización del Ni Una Menos retomando las ideas de Rivera Cusicanqui y su voluntad porque la sociología de la imagen sea una especie de "arte del hacer". Es decir, una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política (Rivera Cusicanqui, 2015).

Otra de las claves que retomo para el análisis del objeto de estudio tienen que ver con la pregunta: ¿Se puede pensar el Ni Una Menos como práctica descolonizadora? A lo que el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) me resulta sustancial para comprender que:

> (…) la descolonización solo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propia. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt`aña).* Siguiendo este razonamiento, el *amuyt`aña*, en tanto gesto colectivo, permitiría una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos

[11] La metodología que incluye la sociología de la imagen se distancia de lo que la autora entiende por antropología visual. Esta, se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. Sumado al hecho de que la antropología visual se orienta ante todo al registro fotográfico, videográfico, fílmico de las sociedades que estudia para mostrarlas ante un público urbano y académico.

espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 28).

Este pasaje es fundamental para entender el Ni Una Menos como acción, ideación y práctica descolonizadora y *despatriarcalizante.* En ese sentido, lo performático de ensamblar miles de cuerpxs en una plaza cada 3 de junio, de generar redes entre esos cuerpxs, redes *in situ* que después continúan haciendo eco en otros espacios, va torciendo la férrea y tenaz estructura patriarcal. Por tanto, este hacer performático puede comprenderse en correspondencia con la idea, al decir de Rivera Cusicanqui, de «reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad» (2015, p. 28).

Desde ahí, se puede pensar el Ni Una Menos como una *praxis*[12] orientada hacia la búsqueda de una episteme propia, entendida, a través del trabajo de la socióloga andina, como « (…) una sintaxis que pueda conjugar/conjurar el *double blind*[13] *pä chuyma*[14] que caracteriza nuestra reflexividad presente, de tal manera que se pueda abrir zonas de autonomía y emancipación en/con nuestras prácticas personales y colectivas» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 30). Dicha episteme encuentra su raíz en lo que Rivera Cusicanqui (2015) sostiene como *epistemología ch´ixi.* Este concepto, refiere al gris jaspeado formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero que permanecen puros y separados. Para la socióloga, es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Por lo tanto, el concepto *ch'ixi* se opone a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo (Rivera Cusicanqui, 2015).

De modo que, una vivencia *ch´ixi*

---

[12] Se entiende esta categoría desde el trabajo de Karel Kosik (1967), quien sostiene que la praxis es la esfera del ser humanx. La práctica supone la revelación del secreto del humanx como ser onto-creador, como ser que *crea* la realidad (humano-social), y comprende y explica *por ello* la realidad (humana y no humana, la realidad en su totalidad). La praxis del ser humanx no es una actividad práctica opuesta a la teoría, sino que es la determinación de la existencia humana como *transformación* de la realidad.

[13] La autora retoma este término acuñado por el antropólogo Gregory Bateson para referirse a una situación insostenible que llama "doble constreñimiento". Seguidamente, usa la traducción al aymara pä chuyma para referirse a un "alma dividida", o literalmente una doble entraña (chuyma). Rivera Cusicanqui propone que "si relevamos a esta expresión de sus tonalidades moralizantes, tendríamos exactamente una situación de double bind. Al reconocimiento de esta "doblez" y a la capacidad de vivirla creativamente les hemos llamado "epistemología ch'ixi", que impulsa a habitar la contradicción de tal modo que podamos liberarnos de la esquizofrenia que supone. Es justamente como Gayatri Spivak define double bind: «un ir y venir elíptico entre dos posiciones de sujeto en la que al menos uno de ellos –o por lo general ambos– se contradicen y al mismo tiempo se construyen entre sí». Según Spivak, reconocer el double bind nos permitiría «aprender a vivir en medio de mandatos contradictorios». (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 326)

[14] Pä, elisión de paya: dos. Chuyma: entrañas superiores. Persona indecisa, conflictuada entre dos mandatos divergentes (ver *double bind*).

> consistiría en abrir y en ensanchar ese tercer espacio, entretejiendo a los dos mundos opuestos en una trama dinámica y contenciosa, en la que ambos se interpenetran sin fusionarse ni hibridarse nunca. Este *taypi*[15] o zona de contacto es el espacio *ch´ixi* de una estructura de opuestos complementarios. Ahí se entrelaza la teoría con la práctica, se realiza y se piensa sobre la comunidad autopoyética, a la vez deseada y esquiva, realizada ya en la sola energía del deseo (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 302).

Por lo mencionado, la propuesta de Rivera Cusicanqui (2015) nos invitaría a pensar la *praxis* del Ni Una Menos como una manera de andar por el camino de una suerte de conciencia en el borde o conciencia en la frontera. Es decir, lo que la autora ha bautizado como la *epistemología ch´ixi* del mundo-del-medio, el *taypi* o zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista, utilizar y al mismo tiempo demoler la razón instrumental que ha nacido de sus entrañas (Rivera Cusicanqui, 2015). El Ni una Menos se configura como ese andar -literalmente andar, bailar, marchar, caminar- que nos permite vivir simultáneamente, yuxtapuestamente, adentro y afuera de la máquina capitalista-patriarcal-androcéntrica-colonial-feminicida; y al mismo tiempo desmontarla.

En el plano político, explica la autora, la sociología de la imagen busca reinscribir en el microespacio social que habitamos una arena común para practicar formas de "buen gobierno" y "buen vivir" como gestos micropolíticos de conocimiento corporal e intersubjetivo. Al respecto la autora considera que:

> La ética del trabajo significa para nosotros el hacer conociendo, el conocer con el cuerpo, el autoconstruirnos a través de un diálogo con la materia -la madera, el cemento, la tierra- y de las conversaciones y *akhullis* de discusión y reflexión. (…) Generamos así un esbozo de normatividad tácita, en diálogo con y entre las creaciones de nuestras manos, de nuestros cuerpos. Así la ética se transforma en estética, en una plasmación de actos y pensamientos en objetos: libros, bolsas, tejidos, revistas, plantas, comidas… y fotografías (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 302-303).

De alguna manera, la metodología planteada por la socióloga, me invita a repensar #NiUnaMenos desde la sociología de la imagen, ¿o deberíamos decir *sociología de la performance*? En ese punto, ¿es posible pensar la práctica performática misma de marchar -con la estética característica de #NiUnaMenos- como una práctica significante, como gesto micropolítico dentro de la propuesta del "buen vivir"? El hecho es que es una práctica que conjuga un hacer ético con uno estético en cuanto la práctica misma de ejecución de la movilización se produce a través de una coreografía o imagen en movimiento, es decir, una imagen performática. A su vez, esto se conecta con las manifestaciones

[15] En el glosario que la autora brinda al final del libro, el concepto *taypi* es definido como: *Central. Relativo al centro. Medio. Medianía. Término medio entre dos extremos*. Mientras que en el apartado *Pensando desde el Nayrapacha: una reflexión sobre los lenguajes simbólicos como práctica teórica* la autora amplía la definición explicando que: «El mundo del espíritu (*ajayu*) y el mundo de la vida material (*qamasa* o energía vital) están unidos en el medio (*taypi*) por una zona de contacto, encuentro y violencia. En este mundo tripartito, el choque u oposición deviene en una fuente de dinamismo: infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente ésta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles. La misma localización del par complementario trabajo/caminata en medio de la oposición entre las fuerzas materiales y espirituales dice mucho acerca de la iniciativa humana en relación al equilibrio/desequilibrio del cosmos» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 211)

estéticas particulares, desde la vestimenta, el body-painting o los pañuelos, hasta el registro fotográfico o audiovisual elaborado de manera consciente por parte de lxs participantxs. La práctica colectiva que implica #NiUnaMenos se inscribe entonces como una práctica ética que se transforma en estética, y por qué no, una estética que se transforma en ética la cual se plasma tanto en la gran coreografía que significa la marcha, a nivel general, como así también en los elementos particulares que, sin embargo, forman parte de la totalidad estética.

Además, la movilización se identificaría con lo que la autora desarrolla respecto a las acciones colectivas, más específicamente, las acciones colectivas centradas en el cuerpo. Tal como la caminata en cuanto práctica política, los recursos y puestas en escena de las movilizaciones, que hacen uso de la música, la teatralidad y los mensajes kinestésicos (Rivera Cusicanqui, 2015). Para Rivera Cusicanqui, estas acciones colectivas se reeditan en diferentes momentos de inflexión en la historia. Según la autora, dicha reedición constituye una suerte de memoria del cuerpo. De este modo, en torno a los puntos de inflexión y los bloqueos de caminos en reiterados años en Bolivia, expresa:

> Hay en ellos una especie de memoria del cuerpo, el indio que llevamos adentro se levanta, nos baila, nos impele a caminar, a asediar. El discurso verbal resulta un código empobrecido frente a estas prácticas significantes, que atraviesan la acción colectiva y también la subjetividad de las personas. (…) Creo que es a todo este universo de prácticas significantes a lo que apelamos en la sociología de la imagen, y también al trabajo manual como ejercicio de descolonización. (Rivera Cusicanqui, 2015 p. 312).

En esta línea, el Ni Una Menos se vuelve una acción colectiva y una práctica significante y descolonizadora, en cuanto para la autora la sociología de la imagen es una forma de trabajar «en los procesos de internalización de lo colonial y en las tareas liberadoras que esta situación nos plantea, en el aquí-ahora, no en alguna futura revolución social a escala macro» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 207).

Con respecto a lo mencionado, Rivera Cusicanqui (2015) alega que el hecho de no poder admitir que tenemos una permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio -lo local- y lo europeo, es una cuestión de *colonialismo interno* y no de *colonialidad.* En ese sentido, hablar de colonialidad «es hablar de una estructura vaga, ubicua, que describe a un ente externo a nosotros (el estado, el poder). En cambio, el colonialismo interno (…), localiza el fenómeno en dos niveles de lo interno: de un lado en las repúblicas que surgieron después de las guerras contra el colonialismo externo, y de otro en la subjetividad de las personas» (p. 311).

A modo de cierre, creo que el haber comenzado a introducirme en la propuesta pedagógica y metodológica de Silvia Rivera Cusicanqui, no solo marca un camino que creo acertado para la práctica investigativa propuesta, sino que me ayuda a expandir el horizonte categórico y práctico para realizar dicho trabajo. Al igual que expresaba en el encuentro en el marco de las JOBUIFA, espero que la investigación que estoy desarrollando actualmente me permita cumplir con el objetivo de iniciarme como investigadora mediante el desarrollo y sistematización de actividades que contribuyan a mi formación y que me posibiliten tanto conocer las principales corrientes teóricas y metodológicas del

campo de la investigación en artes como realizar aportes que permitan enriquecerlas. Por otro lado, espero lograr comprender las prácticas culturales, políticas y artísticas desde una mirada crítica, latinoamericana y feminista, para lo cual el trabajo de Rivera Cusicanqui se torna insoslayable. La importancia en apelar a estas miradas críticas radica en el hecho que son ellas las que configuran los sentidos con que comprendemos y nos relacionamos con la realidad. Por lo que analizarlas a través de esos lentes echaría luz sobre su potencia transformadora en cuanto prácticas que determinan ciertos cursos de la historia y nos permiten pensar futuros-otros posibles o bien, en clave de la autora andina, *presentes ch´ixis.*

REFERENCIAS

Cacopardo, A. (2018). "Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible". Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui. *Andamios*, *15*(37), 179-193. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179&lng=es&tlng=es.

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Revista Huellas, 3*(3), 31-44. Recuperado de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf

Karel, K. (1967). Praxis. En *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)* (pp.191-220). México: Grijalbo. Recuperado de https://proletarios.org/books/Karel_Kosik_Dialectica_de_lo_concreto.pdf

Mignolo, W. (2006). *La opción descolonial: el Pachakuti conceptual de nuestro tiempo. Conceptos y Fenómenos fundamentales de nuestro tiempo.* Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch´ixi desde la historia andina.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

AUTORRETRATO DISENSUAL

Delfina Eskenazi (IHAAA/FdA/ UNLP)

delfineskenazi@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo pretende describir los primeros pasos en la práctica investigativa a partir de la obtención de una beca CIN convocatoria ordinaria 2019. El plan de trabajo presentado se titula: "El autorretrato como dispositivo de autorrepresentación disensual en personas privadas de su libertad." y pretende analizar la potencia poética de la autorrepresentación en contexto de encierro, como creador de un espacio-tiempo que posibilita la emergencia de subjetividades complejas y obturadas por los mecanismos de poder propios del contexto.

PALABRAS CLAVE

Contexto de encierro - cultura visual - identidad - memoria

INTRODUCCIÓN

La presente publicación tiene como objetivo describir y socializar el plan de trabajo y el proceso de investigación de la beca en curso; esta última, responde a la convocatoria 2019 de Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas, otorgadas por el Consejo Interuniversitario Nacional. El Plan de Trabajo presentado se titula: "El autorretrato como dispositivo de autorrepresentación disensual en personas privadas de su libertad."; la directora de la misma es María Florencia Basso, quien se desempeña como investigadora en el Instituto de Historia del Arte Argentino y americano (IHAAA); y la co-directora Ana Laura Contursi, quien se desempeña como investigadora en el Instituto de Investigación en producción de Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).

El proyecto de beca presentado, busca analizar un corpus de producciones estéticas realizadas por personas privadas de su libertad durante los talleres semanales dictados por el Colectivo-Taller "El Vendaval", cuyo campo de acción se construye con jóvenes en contextos de encierro en la ciudad de La Plata y alrededores desde 2014; y el Colectivo "Fotocreisi" que trabaja en cárceles para mayores en la periferia rosarina desde 2013. El objetivo, entonces, será estudiar el potencial poético del autorretrato en contextos de encierro como condensador de identidad y memoria, asumiendolo como una herramienta al alcance del sujeto para construirse por fuera del entramado de poder que lo rodea. Para ello se propone analizar diferentes superposiciones de subjetividad que el autorretrato como dispositivo visual logra articular y condensar, éstas son: la subjetividad construida por fuera del contexto de encierro, la subjetividad atravesada por la institución y la subjetividad socialmente estereotipada; y, por último, la subjetividad que se vuelve una construcción consciente y crítica en su autopercepción. Los autorretratos que se analizan son producto de un trabajo de taller donde se trata de pensar la autorrepresentación como construcción identitaria a partir de la autopercepción.

ANTECEDENTES Y LÍNEAS TEÓRICAS

La hipótesis formalmente planteada implica al autorretrato como dispositivo de autorrepresentación de personas privadas de su libertad, como constructor de disenso y de identidades complejas constituidas por varios tipos de subjetividades superpuestas. Siendo, por un lado, el objetivo general, constituir un aporte al avance del conocimiento a partir de la reflexión sobre el autorretrato realizado por personas privadas de su libertad, en tanto dispositivo de autorrepresentación, superposición de

subjetividades (personal, institucional, social y estereotipada) y condensador de identidad y memoria. Mientras que los objetivo particulares son el abordaje y el análisis de un corpus de obras artísticas producidas en contexto de encierro que tengan en común el uso del autorretrato como dispositivo de autorrepresentación en taller; la reflexión sobre el corpus teniendo en cuenta como eje del abordaje formal, la hibridación entre imagen y texto/discurso, como posibilidad y fisura en la representación hegemónica que propone el género en su forma tradicional; la descripción de subjetividades superpuestas en el corpus seleccionado, a saber: la historia personal, la subjetividad impuesta por la institución, la subjetividad mediática y social; y por último, dar cuenta en las producciones seleccionadas, de cómo la superposición de subjetividades condensan una nueva representación identitaria compleja y disensual que apela a la memoria, consciente y fugaz, posibilitada por las particularidades de la autorrepresentación.

Actualmente, las instituciones de encierro son espacios estatales cada vez más cuestionados, no solo por su situación crítica particular -superpoblación, falta de financiamiento, desidia y el contexto socioeconómico general en que indefectiblemente se insertan- sino también como industria/negocio, institución de punibilidad, castigo, reproducción de las lógicas en las que se fundamenta la desigualdad social y como modo de gestionar los conflictos. En este contexto, existen numerosos colectivos y talleres, tanto universitarios como independientes, que trabajan diferentes temáticas y abordan problemáticas políticas, filosóficas, jurídicas, educativas y pedagógicas, entre otras, generando nuevas investigaciones, miradas y cuestionamientos, contrarrestando la falta de presencia estatal.

Asimismo, existen investigaciones sociológicas y estudios de campo con gran prestigio epistemológico, como los trabajos filosóficos -pero que exceden la misma disciplina- de Michel Foucault (2012), los abordajes de Roberto Gargarella (2016) desde una perspectiva jurídica, el estudio de Gresham Sykes (2017) con una marcada perspectiva sociológica, la gran crítica antipunitivista Ángela Davis (2003), y Fernand Deligny (2017) militando una anti pedagogía institucional; entre otros. Los estudios de estos autores conforman importantes antecedentes en la investigación del funcionamiento estructural y el accionar del poder en estos contextos.

Teniendo dichos antecedentes en cuenta, este proyecto se posiciona desde una perspectiva transdisciplinar, para poder dar cuenta de las diferentes subjetividades que se superponen en los autorretratos seleccionados. Se intentará abordar un corpus determinado de producciones realizadas por dos colectivos-taller análogos en cuanto a las dinámicas organizativas -horizontalidad y carácter difuso de su conformación y pertenencias institucionales- y a los principios que orientan sus acciones -transdisiplinariedad, experimentalidad, antipedagogía, impronta política, antipunitivismo, fundación de nuevas lógicas de vinculación con el conflicto y lo común, y articulación del "adentro" y el "afuera" mediante la realización de publicaciones y muestras en el espacio público. Estos talleres son dados por el Colectivo- Taller "El Vendaval", cuyo campo de acción se ubica con jóvenes en la ciudad de La Plata y

alrededores desde 2014, y el Colectivo "Fotocreisi" que trabaja en cárceles para mayores en la periferia rosarina desde 2013. El estudio específico de producciones poéticas y artísticas en dichos contextos es un campo inexplorado desde la perspectiva de los estudios visuales, la historia del arte y la estética, por lo cual resulta un campo de sumo interés para ser abordado.

La selección del corpus a ser investigado, sosteniendo como guía y margen de la investigación el género autorretrato, conjuga a su vez la hibridación patente entre palabra e imagen como fisura del mismo y creador de nuevas posibilidades de autorrepresentación. Este dispositivo visual da cuenta de la superposición de distintas subjetividades: la propia historia conjugada por la memoria personal y social que la enmarca (Jelin, 2012; Halbwachs, 2011), la subjetividad construida y determinada por la institución de encierro, la subjetividad hegemónica y estereotipada que circula socialmente -sobre todo en los medios de comunicación y los discursos sobre "la seguridad"; y la subjetividad compleja, encarnada, consciente y fugaz que emege en el contexto de taller cuando se trabaja con el autorretrato como herramienta de autorepresentación. Analizar, articular y deconstruir las primeras tres subjetividades que podemos distinguir y que integran a todo sujeto, para dar cuenta, a través de la pregunta por la autorrepresentación, de un tipo de subjetividad mucho más compleja y móvil es uno de los objetivos de este estudio. El centro de la investigación es entonces, una reflexión sobre el autorretrato como dispositivo condensador de identidad y memoria que atraviesa distintas subjetividades en su construcción (Cobin, 1990; Didi-Huberman, 2018; Traversa, 2003) y que por ello caracterizamos de *disensual*, tomando el concepto elaborado por Ranciere (2005), contrario a *lo consensual,* como aquello que favorece la ruptura con lo establecido y legitimado creando una fisura. Para la construcción identitaria a partir de los autorretratos, se tienen en cuenta los estudios de Leonor Arfuch, quien afirma que se da una narrativización de la identidad: «No hay (...) identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional- del sí mismo, individual o colectivo» (2005, p. 24). A su vez, desde los estudios de memoria, Elizabeth Jelin (2012) plantea el constante vaivén de "mutua constitución" entre la memoria narrativa y la identidad. Para establecer ciertos parámetros de una identidad, la persona selecciona memorias que la relacionan con "otros" y, entonces: «estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación con "otros/as" para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias».

PLAN DE BECA EN ACCIÓN: POSIBILIDADES, PROBLEMAS Y FUTUROS

Las Jornadas se estructuraron en torno a diferentes preguntas que responder según el estado y la duración de la beca obtenida, con la intención de poner en común los desafíos que implica la práctica investigativa. En el caso del proyecto de beca que da lugar a este artículo, la exposición oral versó sobre

los inicios de la investigación, es decir, los meses de construcción del marco teórico que luego permitiría analizar y describir el corpus visual elegido, como también sostener el desarrollo pactado en el Plan de Trabajo inicial.

La primera pregunta a responder se relacionaba con los desafíos que implica poner en acción el plan de beca. En este caso, la respuesta fue repasar el camino pactado con la directora y co-directora en el Plan de Trabajo inicial. En ese nuevo rastrillaje, la bibliografía propuesta en un principio, debió ser adaptada a la duración fáctica de la beca, para poder comenzar a materializar cada una de las etapas consecutivas en la investigación. También, fue necesario volver sobre las líneas teóricas antes nombradas, para establecer prioridades de lectura y aislar conceptos específicos que permitan, luego, construir categorías de análisis que abarquen la complejidad del corpus visual a ser analizado. Como bien se detalló anteriormente, las líneas teóricas elegidas tienen sus propias profundidades y ramificaciones temáticas; y si bien algunas tienen una profundidad y trayectoria públicamente conocidas, otras son el resultado de nuevos enfoques y problemáticas. Por lo que el abanico de profundidades que abarca cada tema, se teje construyendo distintas bases y comprendiendo la posibilidad de que el enfoque de esta misma investigación pueda constituir una nueva.

Otra faceta de esta etapa es comenzar a observar el corpus propuesto, en este caso, un corpus visual que sirve de soporte empírico para fundamentar la hipótesis planteada. En este caso, está compuesto por producciones estéticas de una publicación y una exposición respectivamente; para poder decidir qué producciones responden al análisis que se pretende construir y de qué forma, qué decisiones involucran la producción final intentando discernir qué etapa de esa composición interesa a la investigación en particular.

A su vez, comenzar a rastrear la construcción de la hipótesis y organizar las diferentes etapas acorde a los tiempos pactados institucionalmente, implica comprender los diferentes caminos que puede tomar la investigación, como la responsabilidad y decisión que implica recortar y encuadrar la temática general al caso particular; por lo que es necesario volver sobre los objetivos del plan de trabajo como guía para no perder el rumbo a pesar de los nuevos desprendimientos que posibilita la profundidad con la que se enfrenta el tema.

Todo esto nos devuelve al siguiente ítem planteado en las jornadas: las ansiedades que presenta iniciarse en un camino de prácticas activas. Definitivamente el encuentro con el plan de trabajo, una vez obtenida la beca, y el posterior análisis de etapas antes explicitado; implica comprender que las posibilidades de enfoques y reestructuraciones son infinitas y, que, por lo tanto, el camino a elegir también se desprende de las diferentes intersecciones que habilitan nuevos enfoques.

Los tiempos pactados institucionalmente tienen como efecto la reestructuración del plan de beca una vez obtenida; esto resulta una acción imprescindible para delimitar el campo de influencia y limitaciones espacio temporales de la beca misma.

Al comenzar a investigar en el marco de una beca otorgada, aparece la pregunta y la posibilidad de pensar un futuro en la carrera como investigadora. Por ello, es importante nombrar la práctica investigativa ya que envuelve el cotidiano del investigador y se proyecta en ámbitos impensados.

En esta investigación particular, la proyección a futuro tiene la intención de poner en jaque categorías y metodologías que resultan obsoletas o caducas, desandar prácticas cristalizadas y conocer empíricamente el contexto, es decir, establecer un puente entre teoría y práctica, donde no se enfrenten como opuestos, sino que puedan retroalimentarse en una práctica situada y local, otorgando valor a la práctica de taller y al arte como conocimiento. Los rastros que intenta perseguir este plan de trabajo, fundan nuevas maneras de nombrar el encierro, las prácticas envueltas en él, romper la distancia entre el adentro y el afuera, cuestionar prácticas de poder, y defender el arte como un derecho que posibilita la emergencia de subjetividades implícitas, en un contexto que pretende como castigo, cambiar la memoria por la reja.

REFERENCIAS

Arfuch, L. (2005) Identidades, Sujetos y Subjetividades. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Aumont, J. (1990) La Imagen. Buenos aires: Paidós.

Contursi, A.; Massera, S. El arte como apertura en el encierro: la transdisciplinariedad y lo experimental en taller como estrategias pedagógicas igualitarias. Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2016. Congreso. IV

Congreso Internacional Artes en Cruce. Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Contursi, A.; Massera, S.El Vendaval: entre subjetivaciones y disensos. Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina.La Plata: Papel Cosido. 2016 vol. n°2. p104 - 113.

Corbin, A. (1990) Historia de la vida privada. Tomo 8. Bs.As.: Taurus. Selección: cap. 4 “Bastidores” (fragmento pp. 114-138)

Davis, A. (2003) ¿Por qué son obsoletas las prisiones?. Córdoba, Argentina: Bocavulvaria Ediciones.

Deligny, F. (2017) Semilla de crápula. Buenos Aires: Cactus/ Tinta Limón Ediciones.

Didi-Huberman, G. (2018) Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial Ediciones.

Foucault, M. (2012) Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: S. XXI Editores.

Gargarella, R. (2016) Castigar al prójimo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Halbwachs, M. (2011) La memoria colectiva. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Jelin, E. (2012) Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ranciere, J. (2005) Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art

Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.
Sykes, G. (2017) La sociedad de los cautivos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DE LA INUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA DESDE EL CAMPO ARTÍSTICO

María Victoria Trípodi (Departamento de Sociología/Centro de Estudios Socio-históricos y Políticos/Facultad de Humanidades (UNMDP))
victoria.tripodi@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo presentar el tema de investigación de mi beca doctoral y proponer algunas reflexiones en relación a la experiencia de poner en acción el plan de trabajo.

El proyecto de beca se propone estudiar las producciones artísticas desarrolladas en el espacio público en torno al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril del año 2013, observando la relación entre el rol del arte y el concepto de memoria. En este sentido, la investigación buscará relevar y recopilar registros de producciones artísticas, exposiciones de artes visuales y eventos realizados en la ciudad La Plata en torno a la temática.

PALABRAS CLAVE

Inundación - La Plata - prácticas artísticas – exposiciones - memoria

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo presentar el tema de investigación de mi beca doctoral y algunas reflexiones en relación a la experiencia de poner en acción el plan de trabajo. En primera instancia se presentan los datos de la beca, luego se describe el plan de trabajo inicial y finalmente se abordan los primeros avances realizados.

La beca doctoral otorgada por Conicet[16] se titula *Prácticas artísticas en torno al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata: espacio público como terreno de memoria*. Está dirigida por María Cristina Fükelman y codirigida por Enrique Salvador Andriotti Romanin y está radicada en el Departamento de Sociología / Centro de Estudios Socio-históricos y Políticos de la Facultad de Humanidades (UNMDP).

El plan de beca aborda el estudio de prácticas artísticas desarrolladas en el espacio público en torno al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril del año 2013. En este sentido, la investigación plantea el relevamiento de producciones artísticas, y propuestas expositivas realizadas en la ciudad La Plata en torno a la temática de la inundación en el período comprendido durante los años 2013 y 2019, analizando el rol de las producciones artísticas en relación a la construcción de memoria del suceso.

I. PROYECTO: OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO

[16] Beca otorgada para el periodo 1/04/2020 - 31/03/2025.

En esta instancia se presenta el plan de beca y se mencionan los objetivos del proyecto. A su vez, se aborda de manera sintética el suceso de la inundación del 2 de abril de 2013 de la ciudad de La Plata con el objetivo de presentar la hipótesis de la investigación.

El tema de investigación se vincula directamente al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata ocurrida el 2 de abril del año 2013. La ciudad sufrió ese día la peor inundación de su historia, dejando innumerables secuelas económicas, sociales, psicológicas y políticas. Llovieron casi 400 milímetros en muy pocas horas, murieron decenas de personas y miles de vecinos sufrieron pérdidas y deterioros en sus hogares.

Para abordar el estudio del acontecimiento se recupera lo propuesto por Matías López (2013), quien propone tres acciones desarrolladas por la sociedad en torno a la inundación: estrategias de sobrevivencia y solidaridad, estrategias de acción política colectiva y estrategias de (re)presentación. Dentro del primer grupo se identifican a las acciones inmediatas de ayuda, mientras que el segundo grupo engloba a las acciones organizadas como la distribución de donaciones por parte de organizaciones sociales y políticas. Finalmente, las estrategias de re-presentación comprenden a las acciones insertas en el campo cultural, que buscaron generar una intervención sobre la realidad a partir de la problematización del suceso. En relación a esto, se partirá de dicha clasificación para situar dentro de las estrategias de representación al conjunto de prácticas artísticas y expositivas que serán el objeto de estudio de la investigación.

Algunas experiencias colectivas, como las propuestas *Volver a habitar*[17], *Estadios de la memoria colectivo*[18] y *La marca del agua*, se desplegaron en el espacio público y dialogaron con otras acciones situadas en las ediciones del evento conmemorativo *Desbordes. Punto de encuentro de acciones culturales sobre el 2-A*[19] desarrollado en la Plaza Moreno. Por otro lado, existieron iniciativas curatoriales alojadas en espacios institucionales de la ciudad, como el Museo Provincial de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, el Museo de Arte y Memoria y el Liceo Víctor Mercante. A su vez, desde el campo de la literatura se editaron los libros *La Plata Spoon River*, *Agua en la cabeza* y *2 A. El naufragio de La Plata* (Tripodi, 2015).

Teniendo en cuenta el desarrollo de estas experiencias se elaboró una hipótesis inicial en torno al tema: durante los meses y años posteriores a la inundación se observa que el campo artístico de la ciudad de La Plata funcionó como una plataforma que posibilitó la emergencia y desarrollo de múltiples propuestas artísticas, colectivas e interdisciplinarias que problematizaron el suceso traumático, visibilizaron lo ocurrido y pensaron críticamente el contexto local, permitiendo la reactualización del suceso y transformando el recuerdo personal de la inundación en una experiencia colectiva.

[17] En adelante VHA
[18] En adelante Estadíos
[19] En adelante Desbordes

En base a esta hipótesis, el proyecto de beca se propone un objetivo general, vinculado al estudio de las prácticas artísticas desarrolladas en el espacio público en torno al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril del año 2013, observando la relación entre el rol del arte y el concepto de memoria. A su vez, surgen también algunos objetivos específicos, tales como recopilar datos y registros de las diferentes producciones artísticas, exposiciones de artes visuales y eventos realizados en la ciudad La Plata en torno a la temática de la inundación en el período comprendido durante los años 2013 y 2019, analizar el rol de las producciones artísticas respecto a las instancias de recuerdo, memoria y conmemoración del suceso de la inundación e indagar acerca de los objetivos, formas de organización, modos de captación de recursos y estrategias de difusión de los proyectos artísticos surgidos en torno a la temática tratada.

II. EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN: AVANCES Y MODIFICACIONES EN EL PROYECTO

En estos primeros meses de la beca comencé a cursar mis estudios de doctorado, a relevar bibliografía sobre la temática y avancé en la posibilidad de repensar algunos puntos de mi plan de tesis como parte de una instancia de replanteamiento de algunos aspectos del tema. En relación a esto, creo que el primer problema de la investigación que surge al poner en acción mi plan de beca, se vincula a la posible modificación del objeto de estudio y de los casos a analizar dentro del tema propuesto.

Inicialmente, mi objeto de estudio es la producción artística desarrollada en torno a la inundación y situada en el espacio público, pero en los últimos meses comencé a estudiar también algunas propuestas expositivas en torno al tema que estuvieron alojadas en espacios institucionales de la ciudad. En relación a esto, los avances realizados en el actual proceso de escritura de mi tesis de Maestría en Curaduría, aumentaron mi interés en el estudio de los distintos discursos curatoriales y sus aportes en el proceso de construcción de las memorias sobre suceso.

A continuación, presentaré algunos avances del relevamiento de las producciones artísticas y curatoriales, describiendo de manera concisa sus propuestas en relación a la construcción de memoria del suceso.

La intervención teatral *Estadios* es una propuesta artística que vinculó la práctica del teatro, la performance y las acciones callejeras [Fig. 1]. La acción, planificada y coordinada por el colectivo La Joda, replicó el formato de procesión y estableció recorridos que incluyeron edificios públicos significativos, como la Casa de Gobierno de la ciudad, y culminó en Plaza Moreno. En este sentido, la intervención recuperó el reclamo de los damnificados para fortalecer la denuncia sobre la responsabilidad y la ausencia de contención por parte del gobierno municipal y provincial (Trípodi, 2019). Por su parte, el

proyecto colectivo *VHA* realizó una serie de siete murales en distintos barrios afectados por la inundación: Villa Elvira, Barrio Parque Castelli, Los Hornos, 19 de febrero, Plaza Islas Malvinas, Tolosa y La Loma [Fig. 2]. A su vez, la propuesta buscó establecer un diálogo con los vecinos que permitiera recopilar, a partir de entrevistas, diferentes testimonios acerca de lo vivido. De este modo, el resultado de la propuesta contempló la edición de videos de corta duración donde se intercalaron imágenes del proceso de producción del mural con fragmentos de las entrevistas realizadas a los vecinos.

Respecto al desarrollo de las exposiciones de artes visuales, se inicia el recorrido por las propuestas curatoriales con *Aguanegra* (2014), situada en la Fotogalería a Cielo Abierto Fuera del edificio del Liceo Víctor Mercante. El equipo curatorial, integrado por Leonardo Vaca, Lisandro Pérez Aznar, Santiago Gershánik y Emilio Alonso, realizaron la convocatoria abierta a la comunidad y la selección de imágenes de veinticuatro autores. A su vez, dos meses después de su inauguración se propuso un momento de activación de la propuesta a partir de la intervención de las fotografías por artistas de la ciudad, quienes trabajaron sobre las imágenes utilizando técnicas diversas y establecieron diálogos entre la fotografía inicial y el universo visual propio.

Otra experiencia curatorial surgida a partir de una convocatoria abierta fue *Inundación y después* (2014). La muestra, situada en el MAM y curada por Helen Zout, reunió una multiplicidad de registros fotográficos, documentales, relatos y obras provenientes de artistas, colectivos y vecinos de la ciudad. Las preguntas que estructuraron el relato curatorial, ¿Qué emergió con la inundación? ¿Qué ciudad queremos? ¿Cuánto dura la solidaridad?, sirvieron como eje transversal de otras actividades que activaron la exposición, como la realización de charlas y lecturas colectivas de libros en torno al tema.

Por su parte, *Territorios Conmovidos* (2014) se realizó a partir de la iniciativa de la artista Graciela Olio, quien tenía pautada previamente una exposición en la agenda del MACLA. En el contexto de aniversario del suceso, la artista decidió reorientar el proyecto para abordar el tema de la inundación, convocando a Paula Massarutti, Mariela Cantú, Gabriel Fino y Marcela Cabuti y a la curadora Lucía Savloff. La exposición utilizó dos salas del edificio, donde se desplegaron obras de múltiples disciplinas como escultura, video, pintura, dibujo e instalación. Según el planteo curatorial, las obras expuestas no buscaban representar el suceso, sino que recuperaban imágenes y sonidos intentando propiciar un diálogo sobre lo que generó la inundación (Cantú, Olio, Savloff, 2014).

Fig. 1. Registro de intervención *Estadíos de la memoria colectiva de* La Joda Teatro. La Plata, 2014. Fotografía: Santiago Goicoechea.

Fig. 2. Registro de mural del proyecto *Volver a habitar*. La Plata, 2014. Fotografía: Volver a Habitar

La exposición *Cubierta* (2014), desarrollada en la sala Microespacio del MPBA, consistió en una videoinstalación a cargo de Mariela Cantú [Fig. 3] que contó con la curaduría de Lucía Gentile y el montaje de Segundo Arregui. La sala tenía los muros intervenidos con manchas que remitían a la suciedad que dejó la inundación en las viviendas y en el sector superior se presentaba un televisor donde se reproducía un video con imágenes y sonidos del momento posterior del acontecimiento. A su vez, la propuesta se complementó con una performance posterior, donde la artista escribió sobre los muros los nombres de las 98 personas fallecidas.

Finalmente, la exposición *Seguimos Inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común* (2019) fue organizada por el colectivo fotográfico SADO en el MPBA. La muestra recupera una intervención artística denominada del mismo modo desarrollada en el evento *Desbordes* (2015), que consistía en la realización de retratos del público, quienes sumergieron su rostro en un recipiente lleno de agua. El guión curatorial retomó e incluyó dichas fotografías en una instalación donde se presentaron sumergidas dentro de bolsas de agua [Fig. 4]. Finalmente, se presentaba un conjunto de piezas gráficas de eventos realizados en torno a la temática, titulado *Genealogía de Acciones post inundación*. Esta cronología permitía reflexionar sobre el modo en que se despliegan las iniciativas desde el campo cultural a través de los

años, configurándose como un archivo que visibiliza recorridos y cruces de artistas y gestores, a la vez que invita a pensar en los momentos de efervescencia y de ralentización de las iniciativas culturales.

Fig. 3. Vista de sala de la exposición *Cubierta*. MPBA, La Plata, 2014. Fotografía: MPBA

Fig. 4. Vista de sala de la exposición *Seguimos inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común*. MPBA, La Plata, 2019. Fotografía: Victoria Tripodi

III. HACIA UNA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE LA MEMORIA DE LA INUNDACIÓN

Las intervenciones artísticas referenciadas, así como otras producciones situadas en la vía pública en torno a la temática, interpelaron de manera directa a los ciudadanos que se encontraron con ellas. Se torna fundamental reflexionar entonces en torno al rol que adquiere el espacio público en la formulación de producciones de arte contemporáneo en nuestra ciudad. La interacción por parte de los espectadores con la performance *Estadios* o con los murales de *VAH,* produjo diversas respuestas y generó una reactivación del recuerdo personal sobre el suceso.

A su vez, las exposiciones enunciadas permiten reflexionar en torno a la relación generada entre la práctica curatorial y el modo en que se construye el relato sobre el suceso. En relación a esto, podríamos retomar lo propuesto por Miguel Ángel López (2016), quien propone a la figura del curador como un agente que necesita implicarse políticamente en los contextos. De esta forma, podemos pensar a las curadurías como prácticas situadas en el contexto local, que visibilizaron obras de productores de la ciudad, recuperaron registros de la comunidad y dinamizaron los espacios institucionales en donde se alojaron.

Podríamos pensar entonces que las prácticas artísticas y expositivas propiciaron un diálogo entre la mirada individual de cada persona con la de otros actores de la sociedad y posibilitaron instancias de construcción de una memoria grupal del suceso. En relación a esto, podemos recuperar a Elizabeth Jelin (2000), quien alude a la importancia de articular los niveles individual y colectivo de la memoria: «Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales y estos son siempre colectivos» (Jelin: 2000:10). De este modo, para pensar en la construcción de una memoria grupal y en la posibilidad de rememorar un suceso, es preciso reflexionar en la importancia que adquieren las producciones culturales en dicho proceso: «(…) hay agentes sociales que intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales vistos como vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas (…)» (Jelin, 2000: 10).

IV. REFLEXIONES FINALES

En el trabajo se presentaron algunas reflexiones en torno al proceso de investigación iniciado en 2020 en el marco de la beca doctoral, a la vez que se sistematizaron algunos avances de la etapa de relevamiento de producciones artísticas y expositivas generadas en torno a la inundación del 2013. Este primer acercamiento a las diferentes iniciativas culturales ha propiciado instancias de problematización

del plan de beca inicial, posibilitando un replanteamiento de los casos a estudiar durante la investigación, así como de algunos aspectos del tema original.

A partir del trabajo, se observa que las obras desplegadas en el ámbito urbano y aquellas que fueron alojadas en las propuestas curatoriales proponen miradas sobre la inundación, permitiendo reflexionar sobre el rol que despliegan las imágenes en el proceso de construcción de la memoria del suceso.

Por un lado, las intervenciones urbanas proponen imágenes que recuperan vivencias, sensaciones y escenas de la inundación y realizan una reactivación del recuerdo del suceso para el espectador. Esto nos permite pensar a las producciones como herramientas que transforman el territorio, en ocasiones de manera efímera y en otras en un tiempo más prolongado, para disputar espacios de poder simbólico y construir instancias de discusión, denuncia y memoria.

Por otro lado, la utilización del dispositivo de la exposición permitió el despliegue de propuestas curatoriales que recuperaron registros visuales y documentales y propusieron relatos que impulsaron la construcción de la memoria de un suceso incluyendo a la comunidad en múltiples instancias. En este sentido, las exposiciones conformaron narrativas que tensionaron los discursos dados por las diferentes esferas estatales, generando instancias de discusión dentro de las propias instituciones artísticas.

De esta forma, las producciones buscaron visibilizar y disputar la forma en que se construye la historia del acontecimiento. En este sentido, estas iniciativas proponen instancias de reflexión sobre cómo se recuerda la catástrofe, donde la mirada individual asociada a la experiencia personal dialogó con los modos de ver de otros actores, habilitando una dimensión social de la experiencia. Así, estas prácticas pueden ser pensadas como instancias conformadoras de la memoria colectiva, que desde un presente recuperan aspectos del suceso y retornan al público al momento de la inundación.

REFERENCIAS

Cantú, M.; Olio, G., Savloff, L., (2014). "Emplazamiento estratégico de proyectos expositivos para la construcción de memorias. Cuatro casos sobre la inundación del 2 y 3 de abril en La Plata". *1º Congreso Internacional de las Artes "Revueltas del Arte"*, UNA.

Comisión Provincial por la Memoria, (2014). "Inundación y después…", en sitio web de la CPM. Recuperado de https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/inundacion-y-despues/

Contursi, A. (2018). Seguimos inundadxs, por SADO: fotoactivismo y vivencia de lo común. *METAL*; año 4, no. 4. Papel Cosido, FDA, UNLP.

Fuera! Fotogalería a cielo abierto (2014). Entrada de Sitio web. Recuperado de https://fotogaleriafuera.tumblr.com/post/77548369603/desde-la-fotogaler%C3%ADa-a-cielo-abierto-fuera

Jelin, E. (2000). Memorias en conflicto. *Revista Puentes,* N°1, agosto. Centro de Estudios por la Memoria. La Plata, 6-13.

López, M. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Revista digital Question. Edición especial "Incidente I".* Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), 38-57. Recuperado de

http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1853

López, M. Á. (2016). "Necesitamos curadores que consideren que su labor consiste en implicarse políticamente en sus propios contextos". Entrevista de Gustavo Pérez Diez. *Arteinformado.* Recuperado de https://www.arteinformado.com/magazine/n/miguel-a-lopez-necesitamos-curadores-que-consideren-que-su-labor-consiste-en-implicarse-politicamente-en-sus-propios-contextos-5308

Savloff, L. (2014). Territorios conmovidos. Algunas reflexiones. *NIMIO Revista de la cátedra Teoría de la Historia*. 1 (1). FBA. UNLP. 35-40.

Trípodi, M. V. (2015). "La escena artística local en torno a la inundación: análisis del proyecto colectivo Volver a Habitar". *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, UNLP.

Trípodi, M. V. (2019). La inundación a través del colectivo La Joda. Intervención Estadios de la memoria colectiva. *Metal*, (5), FBA. UNLP.

TRAZAR UN MAPA. ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS RECORRIDOS INICIALES EN UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

Zaira Sabrina Allaltuni (IPEAL/ FdA/ UNLP)

z.allaltuni@gmail.com

RESUMEN

Trazar un mapa es un escrito que reflexiona sobre algunas preguntas, acciones o supuestos surgidos en los recorridos iniciales de un proceso de investigación en artes. Se propone concebir dicho proceso como un trazado que se concreta en la medida en que se produce y plantea problemas. Este configura una serie de coordenadas, trayectos y proyecciones vinculadas con un conjunto de consideraciones, acciones y posibilidades determinadas que no pretenden dar respuestas acabadas, sino más bien presentar algunas orientaciones.

Se pone el foco en la investigación titulada: "La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía" a partir de una mirada personal. Para lo cual se abordan tres ejes de acción que se han podido reconocer hasta el momento y que se han considerado como los modos posibles que han trazado un recorrido particular.

PALABRAS CLAVE

Mapa - proceso de investigación - fotografía - prácticas socioestéticas - visualidades

EXTENSIÓN

Desde hace un tiempo me encuentro pensando en los sentidos que resuenan alrededor de la palabra trazar. Trazar como verbo infinitivo. Trazar un mapa. Hacer trazos o líneas. Generar direcciones. Producir un desvío. Constituir orientaciones y desorientaciones. Representar los márgenes y los bordes. Volver sobre los trayectos realizados. Tomar impulso y comenzar un nuevo un recorrido, o no. ¿De cuántos modos puede ser un trazado? ¿En base a qué reglas se representa? ¿Es posible pensar en el proceso de investigación como un gran trazado de direcciones, superposiciones, entradas y salidas? Un mapa, tal vez.

Este escrito se plantea como una reflexión que no pretende exponer soluciones, sino poner de manifiesto algunas preguntas, acciones o supuestos surgidos en los recorridos iniciales del proceso de investigación propio. Un proceso que es parte de una práctica, en la cual propongo algunas consideraciones desde un espacio y tiempo detenido que propicia extender la mirada sobre el breve trayecto realizado hasta el momento. Actualmente me encuentro indagando en el siguiente tema: "La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía". Dicha investigación es financiada por la UNLP a través de una Beca Doctoral, bajo la dirección de la Lic. Guillermina Valent y la codirección de la Mag. Silvina Valesini, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL, FDA, UNLP). A continuación, presento de tres ejes de acción que he podido reconocer y que me interesa mencionar como algunos de los modos en que ha sido posible desplegar el comienzo de un recorrido particular: Trazar las coordenadas, Trazar capas y Trazar trayectos y proyecciones desde las artes.

TRAZAR LAS COORDENADAS

En este primer apartado pretendo dar cuenta de lo que concibo como las coordenadas del plan de investigación (el tema, los objetivos, los lineamientos teóricos y la hipótesis), así como de los primeros problemas que se desprenden a partir del deseo de dar paso a la acción.

El tema de investigación se titula "La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía". El objetivo es producir un corpus teórico sobre el análisis de la construcción performativa de visualidades que se configuran entre las prácticas fotográficas y las prácticas socioestéticas desarrolladas en el espacio público. Para lo cual se

toma como objeto de estudio la producción fotográfica del colectivo argentino M.A.F.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs)[20] durante el periodo 2012 - 2018.

M.A.F.I.A surge en el año 2012 a partir de la realización de coberturas colectivas sobre manifestaciones en el espacio público, situadas en Argentina y países limítrofes. Las fotografías parten de experiencias que se abordan bajo la noción de prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007), en tanto constituyen configuraciones particulares generadas desde la producción de acontecimientos conviviales (Dubatti, 2012) complejos en el espacio público. Estas experiencias se caracterizan por su condición de efímeras, procesuales y colectivas. En este marco, se considera que el acto fotográfico (Dubois, 2008) adquiere un rol destacado, ya que trasciende el carácter único e irrepetible del acontecimiento y lo perpetúa en el tiempo a través de la construcción performativa de las visualidades de dichas prácticas socioestéticas.

La fotografía a partir de sus múltiples usos y circulaciones, confirma su ingreso al campo del arte por la vía menos pensada: impregnando todos los ámbitos de la experiencia humana y mediando en las formas de conocer y relacionarse desde diferentes modos, tanto funcionales como estéticos (Cifuentes, 2018). En esta línea, se plantea analizar esta práctica en los términos que manifiesta Philippe Dubois (2008), quien sostiene que la interpretación de las imágenes fotográficas debe contemplar las coordenadas espacio temporales que las hace posibles. De esta forma desplaza el foco de la cuestión técnica, física o química y pondera la noción de *acto fotográfico*, que habilita a considerar a la imagen como una experiencia. A lo anterior se incorpora también la noción de *práctica*, una condición que nos aproxima hacia lo performativo como «una dimensión que le permite al enunciado no sólo producir un efecto desde la acción que constituye, sino también y sobre todo instaurar una realidad que, antes de su ejecución, era virtualmente inexistente» (Aguilar, 2007, p. 4). Esta dimensión opera tanto en las prácticas socioestéticas como en las prácticas fotográficas, a través del proceso que implica su producción, circulación, recepción e interpretación. Y en este sentido, resulta significativo el concepto de performatividad ya que nos asiste complejizando el análisis sobre la construcción de visualidades y, siguiendo los lineamientos teóricos de José Luis Brea (2009), sobre los efectos que implican determinadas prácticas con potencia de configurar otras formas de discursividades político-críticas.

Las hipótesis propuestas son las siguientes:

- El registro fotográfico de las prácticas socioestéticas en el espacio público configura visualidades que permiten reconstruir y trascender el carácter irrepetible del acontecimiento y las acciones que les dan origen.

- Las fotografías de M.A.F.I.A crean un relato que a través de los recursos propios del arte constituyen

[20] Allaltuni, Zaira. (2018) La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A. En METAL Núm. 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina. La Plata: Papel Cosido. FBA. UNLP.

performativamente representaciones político-críticas que superan la testimonialidad del documento.

Si bien en el plan se encuentran planteadas las coordenadas de la investigación, fue a partir de pensar su puesta en acción que descubrí algunas cuestiones y problemas vinculados con la necesidad de precisar las preguntas. El tema me acompañaría por un extenso período de tiempo, y en base a esto comencé a elaborar una serie de interrogaciones generales. Entre las cuales me interesa referirme a las siguientes: ¿Cómo pasar del plan de trabajo a la acción? ¿Existe una receta, una fórmula o una metodología correcta? ¿Cómo construir maneras posibles de abordar un tema que articula las visualidades, las prácticas fotográficas y las prácticas socioestéticas desde las teorías de la performatividad? ¿Y que además se constituye mediando entre lo artístico y lo social? ¿Tengo que especializarme en cada una de estas cuestiones? ¿El tema es muy amplio? ¿Cuáles son las dimensiones de análisis para las imágenes fotográficas? ¿Por dónde es conveniente comenzar? ¿Conveniente para qué?

TRAZAR CAPAS

Recuerdo haber escuchado en una clase la siguiente frase: "Las preguntas orientan y constituyen el motor de la investigación, es decir son los problemas. Se derivan del tema, pero no son lo mismo". En este caso inicié planteando preguntas amplias, con cierto temor por no dejar nada afuera y abarcar casi todo lo propuesto. Con la voluntad de constituir guías de acción más precisas resultó importante establecer un "recorte", o mejor dicho una mirada que particulariza sobre algunas cuestiones consideradas relevantes en la trama de relaciones expuesta en el plan. Motivada por la presentación de trabajos en distintos eventos científicos desarrolle una serie de acciones en forma paralela: releer atentamente el plan; construir un esquema sintético [Fig. 1] que expresa las relaciones entre las cuestiones temáticas abordadas y el objeto de estudio; seleccionar las bibliografías prioritarias que constituyen los recursos teóricos en los siguientes trayectos.

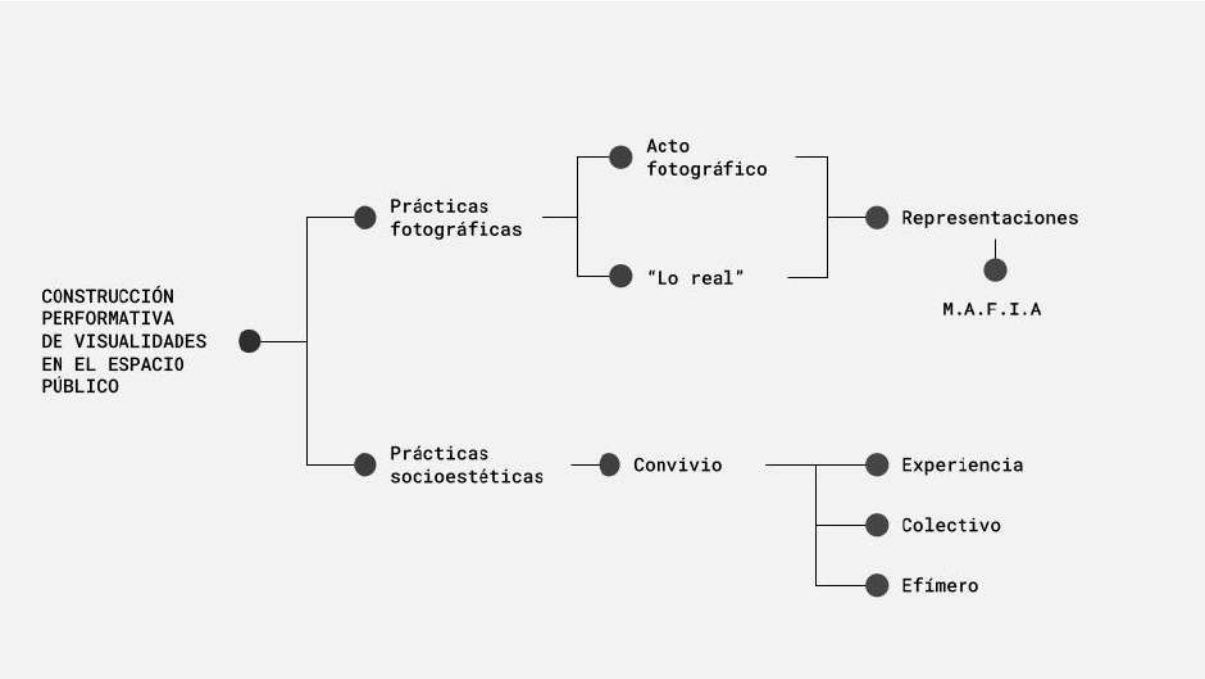


Fig. 1 Esquema sintético del plan de investigación.

De esta manera, pude diferenciar capas en el planteo original considerando la posibilidad de que a futuro se desprendan nuevas vinculaciones o proyecciones. Esto me permitió visualizar las ponderaciones y relaciones entre temas, objeto de estudio y bibliografías, y a su vez constituir una caja de herramientas que de ninguna manera pretende ser fija, sino brindar recursos para este tramo.

TRAZAR TRAYECTOS Y PROYECCIONES DESDE LAS ARTES

Este último apartado expone algunas tensiones y reflexiones que cruzan diametralmente los dos tramos anteriores y que se prolongan hasta la actualidad.

Considero que no es un hecho menor que este proceso de investigación decida situarse dentro del campo de las artes entendidas como un área de conocimiento específico. Teniendo en cuenta esto es que me interesa exponer algunas consideraciones en lo que entiendo se trata de la condición permeable del objeto de estudio que me toca abordar. Las producciones fotográficas de M.A.F.I.A se inscriben en las fronteras entre lo social, lo artístico y lo periodístico, a través del registro de experiencias que se centran principalmente en manifestar cuestiones de índole político-social. Las fotografías no suelen exponerse en instituciones de arte, sino que circulan y difunden mediante las redes sociales (Facebook e Instagram), y en menor medida en su sitio web. El grupo fotográfico ha constituido marcos de acción singulares mediante la organización, producción y autoría colectiva. Sus producciones -entre las que podemos mencionar *Señores jueces: Nunca más, Poderosas 2017, Por la educación pública y Arde*- bordean

diferentes campos del conocimiento, entre ellos las artes. En este sentido es que surgió la siguiente pregunta: ¿Cómo indagar en un objeto de estudio que se desplaza en los márgenes del arte? ¿Cómo abordar los límites permeables entre lo artístico y lo social que presentan las fotografías? Me resultó pertinente traer esta pregunta como una guía para pensar posibilidades de acción en esta línea. Y dar cuenta de cómo estas se van trazando entre las tensiones que se generan a partir del vínculo del objeto de estudio, la trama teórica y los intereses de quien investiga. Entiendo que esta condición permeable se constituye como un aspecto relevante por las resonancias temáticas que vehiculiza, la cual tiene implicancias en la particularidad del abordaje metodológico de esta investigación que aspira a situarse en una perspectiva desde las artes. En este marco considero significativas algunas de las acciones que se pueden ir desarrollando y que ya he mencionado en los apartados anteriores, entre las cuales puedo señalar algunas de las que he comenzado a abordar como: la selección de bibliografías específicas del ámbito de las artes, la construcción de las dimensiones de análisis en torno a ciertos aspectos que atienden los recursos poéticos y formales de las fotografías [Fig. 2 y Fig. 3], entre otras.

Fig. 2 Serie: Señores jueces, nunca más (2017) M.A.F.I.A

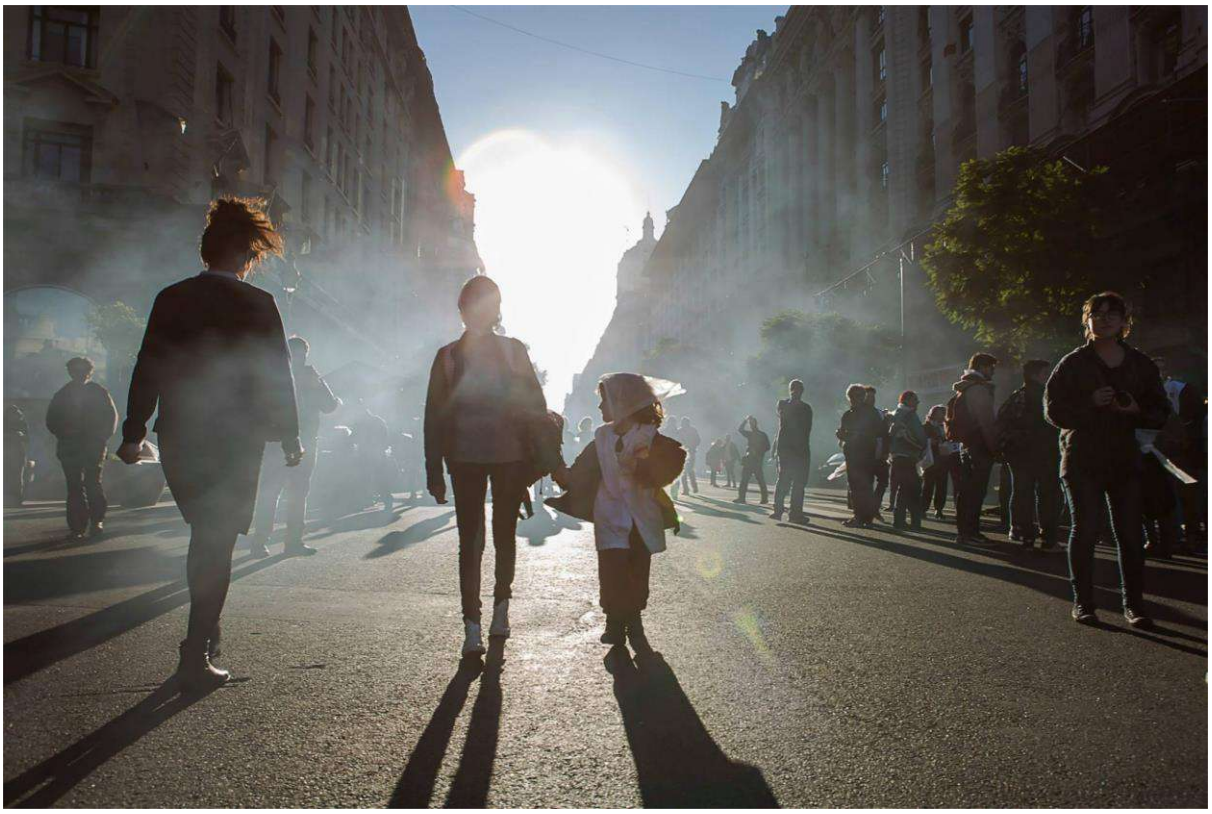


Fig. 3 Serie: Señores jueces, nunca más (2017) M.A.F.I.A

CONSIDERACIONES FINALES

Este recorrido escrito articula algunas orientaciones que forman parte del proceso de investigación propio. El trazado inicial parte del plan de trabajo, a partir del cual se reconocen sus capas, direcciones y bordes en la medida en que se despliega. Desde una perspectiva que se sitúa en el campo de las artes se presentaron algunas zonas de intereses, problemas e inquietudes que he seleccionado y expuesto de forma sintética y abierta. Un mapa que se va construyendo en la medida en que se producen las primeras acciones y preguntas, las cuales activan líneas que configuran, de manera más o menos visible, los trayectos y las proyecciones de un proceso que recién comienza.

REFERENCIAS

Aguilar, H. (2007) La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Allaltuni, Z. (2018) La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A. En METAL Núm. 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina. La Plata: Papel Cosido. FBA. UNLP.

Brea, J. (2009) Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. En: Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. Madrid. AKAL. Estudios Visuales.

Cifuentes, A. (2018) Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades. En METAL Num 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina. La Plata: Papel Cosido. FBA. UNLP.

Diéguez Caballero, I. (2007) Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas. Buenos Aires: Atuel.

- ---------- (2013) Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba. Ediciones DocumentA/ Escénicas.

Dubatti, J. (2012) Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica. Buenos Aires: Atuel.

Dubois, P. (2008) El acto fotográfico y otros ensayos. Buenos Aires: La Marca editora.

M.A.F.I.A. Página web: http://somosmafia.com/wp/

HISTORIA DE LAS CARRERAS DE DISEÑO EN UNIVERSIDADES PÚBLICAS NACIONALES

Sofía Marozzi (IPEAL/ FdA/UNLP)

maromarozzi@gmail.com

RESUMEN

El siguiente escrito tiene el objetivo de describir los avances en la investigación que involucra un análisis histórico de la formación disciplinar del diseño en Argentina en universidades nacionales. El Plan de Tesis se centra principalmente en contribuir a la historia del diseño en Argentina en general y a las prácticas educativas de grado de diseño en particular, que sirva como insumo teórico no sólo para la actividad científica en sí misma sino para repensar y re construir de manera crítica el rol del diseño en Argentina y en Latinoamérica en la contemporaneidad. La investigación se direcciona en proponer una mirada federal de la disciplina siendo estratégica para las industrias argentinas. Por esta razón se plantea un análisis histórico contextual en las diferentes regiones donde se encuentran localizadas.

PALABRAS CLAVE

Diseño – Historia – Argentina - Universidades Públicas

El Proyecto de Tesis surge de la tarea docente realizada en el marco de la adscripción y posterior ingreso como docente de la becaria en la cátedra Panorama histórico y Social del Diseño, FDA, UNLP. El proyecto de investigación surge de una serie de inquietudes en el marco de la reestructuración y actualización de los contenidos bibliográficos de la cátedra. La investigación se realizó en el marco del proyecto adjudicado en el Programa PIBA: Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) Convocatoria 2019.

El proyecto PIBA se elaboró entendiendo que la enseñanza de la historia requiere periódicamente de revisar enfoques, a partir de que los acontecimientos y miradas desde el presente modifican la lectura de

lo que entendemos formando parte del pasado, y que en cierta medida los conocimientos históricos acerca del campo disciplinar forman parte de una base teórica para la formación profesional y académica (Pasarella, 2019). En este sentido, en la actualidad se presentan nuevos desafíos para la historia de la actividad del Diseño, entre los que se encuentran revisiones historiográficas y nuevos abordajes críticos, a partir de un creciente número de publicaciones en los últimos años, así como reflexiones acerca de aspectos pedagógicos y didácticos.

Es dentro de esta revisión historiográfica que se destacó que en la bibliografía presente en la cátedra se observan pocas referencias a la historia del diseño en Argentina y Latinoamérica en general, y a la formación disciplinar en particular. Esta peculiaridad contrastó con una abundancia de referencias a la historia del diseño en Europa y las Escuelas de diseño alemanas como la Escuela de la Bauhaus (Alemania) y la Escuela de hfg ulm. Así se observó una historia del diseño desde una perspectiva eurocentrista sin rescatar miradas y particularidades del diseño en la región latinoamericana. La perspectiva latinoamericana en la enseñanza en general es fundamental para contribuir a la formación profesional crítica y soberana. Por esta razón se propuso un relevamiento de las carreras de diseño en Argentina en universidades públicas nacionales, con el objetivo de conocer cuál era la oferta académica y el estado de la cuestión.

En una primera instancia se definieron los antecedentes para conocer qué autores habían problematizado la temática o habían hecho referencia a la misma en sus investigaciones. Encontramos que los antecedentes son recientes, entendiendo que la historia del diseño en América Latina y Argentina como la enseñanza de la historia del diseño en Argentina eran temáticas que estaban siendo cuestionadas y en proceso de construcción.

BREVE DESCRIPCIÓN DE ANTECEDENTES:

Como aportes más recientes se destacan los trabajos de Javier De Ponti "Diseño industrial y comunicación Visual en Argentina: Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950-1970)" en el capítulo 2 denominado "Trayectorias, definiciones y discursos sobre el diseño en el ámbito universitario. Origen de cátedras, departamentos e institutos de diseño en las universidades nacionales" (De Ponti, 2012) en el cual describe las conexiones entre los referentes y las características de los contextos que dieron lugar al surgimiento de las carreras de Diseño en la UBA, la UNCuyo, UNL y UNLP. En la misma línea descriptiva de los contextos el texto "Diseño 5 documentos" (2002) posee dos capítulos referidos a la formación disciplinar tanto en Latinoamérica como en Argentina en los cuales se describen las

influencias de la Escuela Alemana de ULM (hfgulm): "Nueve estadios para su evolución. OtlAicher / hfgulm: en el origen de la enseñanza de diseño en América Latina" y "Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata. Orígenes, realidad y utopía. Alejandra Gaudio". Desde una mirada regional latinoamericana podemos mencionar el libro "Historia del diseño en América Latina y el Caribe" compilado por Gui Bonsiepe y Silvia Fernández (2008) el cual constituye una compilación que presenta aportes sobre la historia de la formación disciplinar, principalmente los contextos que las hicieron determinantes en el desarrollo industrial y de la cultura material de cada país. También hallamos aportes significativos sobre la formación disciplinar en los trabajos de Rosario Bernatene, quien describe tres momentos de inflexión sobre la inscripción epistemológica del diseño industrial de carácter propositivo: "Reflexiones epistemológicas y perspectivas de renovación académica, científica y cultural para el Diseño Industrial" (Bernatene, 2006). La misma autora en el libro de la cátedra de Historia del Diseño Industrial, "La historia del diseño industrial reconsiderada" (2015) posee un capítulo: "Aportes de la Historia de los Objetos a la pedagogía del Diseño Industrial. Tradiciones y rupturas en la concepción social del diseño. Vkhutemas, Bauhaus, HfG-Ulm y su difusión en Argentina", quien, junto a Julieta Caló, aborda la formación disciplinar de las escuelas europeas desde una mirada crítica en relación a nuestra región.

METODOLOGÍA PROPUESTA: ESTUDIO DE CASOS

El recorte temporal está fundamentado en la creación de las primeras carreras de Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo (1958) y la carrera más recientemente creada en la Universidad Nacional de Hurlingham (2014). Se hará particular énfasis en el análisis de la creación de las carreras y el contexto histórico y geográfico, a fin de detectar relaciones entre los proyectos académicos, los programas estatales de desarrollo económico y las demandas del sector productivo. Se tomaron como unidades de análisis un conjunto de 15 casos representativos del universo de carreras de las universidades públicas de la República Argentina en los que se pueden analizar sus características y situación de creación en relación a cada contexto en el que tuvo lugar.

Primera etapa: Esta etapa se encuentra finalizada implicó el relevamiento bibliográfico, documentos y sitios web oficiales en soportes impresos y digitales,

Segunda etapa: Etapa que transita la investigación consta de diseño de matrices de datos para la selección y ordenamiento de la información recopilada.

Etapa de análisis y conclusiones: Etapa aún no abordada. Implica el entrecruzamiento, conclusiones y reflexiones sobre los datos obtenidos.

OBJETIVO GENERAL DEL PROYECTO DE TESIS:

- Contribuir, desde una perspectiva disciplinar, a la construcción de la historia de las carreras de Diseño en las universidades públicas nacionales de la República Argentina.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Problematizar los marcos de referencia que fueron condicionantes para la creación de las carreras de Diseño y sus planes de estudio en la República Argentina.
- Analizar los contextos históricos, los aspectos políticos, económicos, culturales y sociales, en los cuales se crearon las carreras de Diseño.
- Contrastar la creación de las carreras, con la demanda de empresas, PyMES y microemprendimientos en cada región en relación con el proceso histórico.
- Determinar la relación entre los proyectos económicos impulsados por el Estado (nacional o provincial) y la creación de las carreras de Diseño.
- Analizar la situación de las carreras respecto a las instituciones que las contienen. Planes de estudio y posicionamiento en la oferta académica.

HIPÓTESIS DE TRABAJO:

- La creación de las carreras de Diseño en la Argentina, se relacionan con el contexto histórico-social y los proyectos productivos nacionales y regionales.
- Las estructuras curriculares y el perfil profesional adoptados por las primeras carreras de Diseño en la Argentina se basan en modelos europeos sin tener en cuenta de manera completa el contexto nacional y regional.
- Las condiciones necesarias para la creación de las carreras en algunos casos estaban vinculadas a las necesidades de las matrices productivas nacionales y provinciales; en otros casos por urgencia de los sectores profesionales o académicos.

BREVE DESCRIPCIÓN DEL MARCO TEÓRICO Y LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN:

Entendemos por carreras de Diseño a aquellas que se inscriben en un campo disciplinar que comienza a conformarse a partir de la detección por parte de las unidades académicas de las Universidades nacionales, de unos saberes específicos demandados por la sociedad y el sistema productivo. Fundamentalmente lo que hoy conocemos como Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual, presentados inicialmente en general a partir de un tronco común que luego fue especializándose, a la vez que ampliándose, y adquiriendo denominaciones similares (como Diseño de interiores) Incluso carreras donde el término "Diseño", se ha trasladado a otros campos de lo audiovisual que requieren de una compleja planificación e interacción de medios como los denominados Diseño de Imagen y Sonido y Diseño Multimedial. En general los entornos académicos en los que se crearon las carreras de Diseño son inicialmente los pertenecientes a las Artes, por su adscripción histórica al concepto de Artes Aplicadas y luego también en el ámbito de la arquitectura, por considerarse al Diseño dentro de las Disciplinas Proyectuales. El concepto de Diseño como campo de conocimiento ocupa del análisis y proyección del "entorno humano" o "cultura material", concretamente al proceso de creación de los distintos productos y comunicaciones que la sociedad demanda, por medio del estudio de los factores tecnológicos, productivos, estéticos y funcionales, los cuales son indisociables de los contextos económicos y culturales. (De Ponti, 2002). Nos referimos a la noción de cultura como el sistema de usos, tradiciones y costumbres que componen el patrimonio de una comunidad y organizan sus comportamientos para garantizar su cohesión y continuidad histórica mediante la instauración de una identidad colectiva (Chaves, 2001). En este sentido las definiciones aportadas por Gui Bonsiepe (1985) en "Diseño para la periferia" refieren a que existe una dependencia cultural que orienta a modelos de Diseño surgidos de los países centrales y restringiendo su validez a esos mismos países. De esta manera la aceptación de modelos y experiencias de enseñanza del centro puede ser nociva para otras regiones llevando a un autobloqueo de las propias capacidades y a un distanciamiento de la cultura local. Por eso indica que existen una definición de Diseño para el "centro" y otra para la "periferia". En base a esto, y existiendo una vinculación directa entre los planes de estudio de la Escuela de ULM (1953) y la Escuela de Bauhaus (1929) en Alemania, desarrollaremos el concepto de transducción el cual definimos como "proceso autoorganizado de alteración de sentido que aparece cuando un elemento - idea, concepto, tecnología o herramienta heurística - es trasladado de un contexto sistémico a otro. Es decir, el comportamiento imitativo de pautas culturales y políticas de los países latinoamericanos sobre la creencia de la universalidad,es decir la "construcción de marcos teóricos basados en las experiencias de los países centrales, extrapolando linealmente aparatos conceptuales y suponiendo que la realidad se adaptará progresivamente a los mismos" (Thomas y Dagnino, 2005). Por otro lado, con respecto a las posturas sobre la educación en general y la educación específica se propone un abordaje desde la

denominada teoría crítica. Al respecto,la interpretación y análisis de los planes de estudio se propone entendiendo que la misma se inscribe en políticas y proyectos educativos y se desarrollan en una red de organizaciones con funciones, formas de gobierno etc. (Camillioni, 2007) y que las decisiones sobre lo que se debe aprender esta subjetivizada por los marcos socio culturales, económicos, políticos de época, clase social y género (Camillioni, 2007). A fin de profundizar en este aspecto, nos centraremos en la antinomia planteada por Ricardo Nassif quien afirma que no es lo mismo montar la teoría y la práctica educativa sobre la idea de "subdesarrollo", es decir, como la expresión de un estadio superable en línea recta, en cuyo extremo se encuentra el "desarrollo", abordando la problemática desde la noción de "dependencia", en tanto manifestación histórica concreta del subdesarrollo de los países "periféricos". (Nassif, 1981).

ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN:

En la actualidad la investigación se encuentra en sus etapas iniciales ya que la situación de aislamiento debido al COVID - 19 imposibilita la agenda diseñada para visitar las diferentes universidades mencionadas y conocer en profundidad no sólo los planes de estudio, sino la historia de las carreras, acceso a los departamentos, acceso a las bibliotecas, entrevistas con docentes e investigadores, etc.

La investigación si se encuentra avanzada en otros aspectos. Las asignaturas del Doctorado en Artes contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional La Plata en el cual se enmarca el Proyecto de tesis, contribuyeron a un replanteo en general de la estructura de la investigación, a generar nuevas interrogantes y a re diseñar la metodología de abordaje.

Se observa que los alcances de la investigación resultan ambiciosos (destacado en el dictamen de la Beca de Doctorado de Investigación 2020-UNLP), se plantea un recorte de los objetivos y de los análisis de caso. En la actualidad luego de la cursada de la asignatura "Metodología de la Investigación" del Doctorado en Artes se busca reducir los casos a abordar, definir un tipo de investigación cuantitativa, con el objetivo de arribar a algunas conclusiones a partir de los datos obtenidos. Para esto la investigación se re enfocará al diseño de herramientas de abordaje de los casos, para obtener información que se pueda traducir en datos objetivos: estudio de los planes de estudio, porcentaje de cátedras de talleres, de tecnologías, de materias históricas, etc. Se realizarán gráficos, y de allí se esbozan algunas conclusiones preliminares. Dichas conclusiones preliminares se trabajarán junto al análisis histórico propuesto (contexto de creación de las carreras de diseño, político, social, económico y cultural) y el análisis del perfil productivo de las regiones donde se localizan. Se intentará vincular ambas

partes de la investigación. Cómo también se re escribieron los objetivos generales, específicos y las hipótesis, las unidades de análisis y variables (Ynoub, 2015).

Por otro lado, la cursada de "Problemas actuales de la Estética" introdujo marcos teóricos que no habían sido tenidos en cuenta y son fundamentales para el análisis histórico contextual propuesto. Nos referimos particularmente a la relación entre el estudio del archivo y su relación con la historia del diseño en América Latina y Argentina (Focault, 2002). De allí se produjo un artículo aún no publicado titulado: "*El paradigma del archivo en el diseño en Argentina: Las presencias, las ausencias, y las tensiones en la formación disciplinar, la actividad académica y el ejercicio profesional*". El archivo en diseño se encuentra fuertemente vinculado a varios aspectos entre ellos los antecedentes de la industria nacional, el arte, la arquitectura, los modelos económicos que sucedieron en Argentina. El documento histórico determina los criterios de contextualización histórica, la cual en las profesiones proyectuales es una herramienta fundamental en el proceso de diseño. Los marcos políticos - económicos que modificaron las estructuras curriculares provocaron que se desplace a un plano secundario el estudio de la historia y los procesos sociales. Se buscó establecer algunas reflexiones preliminares sobre qué matrices conceptuales definieron y definen el paradigma del archivo en diseño industrial específicamente.

En la actualidad la investigación se encuentra en una redefinición estructural en relación al marco teórico: se agregarán autores que hayan trabajado el pensamiento latinoamericano en Ciencia y Tecnología como Jorge Sábato (1970), la creación de las primeras carreras de diseño coincide con la introducción de estas corrientes en el espacio académico argentino: a su vez se vincula con las teorías de la dependencia, definidas en el marco teórico. Por otro lado, se establecerán las unidades de análisis (cátedras, planes de estudio, políticas públicas) para comenzar a producir cuadros comparativos, gráficos, etc. y concluir con la etapa de sistematización y análisis de los casos.

REFERENCIAS

Bernatene, María del Rosario, (2015) La historia del diseño industrial reconsiderada. Ed. Edulp, Buenos Aires, Argentina.

Bernatene, María del Rosario, (2006), "Reflexiones epistemológicas y perspectivas de renovación académica, científica y cultural para el Diseño Industrial" en Arte e investigación, año 10, n°5, Ed. Papel Cosido, Buenos Aires, Argentina.

Bonsiepe, G. Fernández, Silvia, (2008) Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Ed. Blücher.

Bonsiepe, G., (1985), Diseño para la Periferia. Debates y experiencias, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Iuvaro Cecilia. (1987) "La carrera de diseño en Cuyo", en Revista Tipográfica nº 3, Buenos Aires.

Camillioni, Alicia. (2007). Justificación de la Didáctica. ¿Por qué y para qué la didáctica? Ed. Paidos, Buenos Aires.

Chaves Norberto, (2006) El diseño Invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano, Ed. Paidos, Buenos Aires, Argentina.

Chaves Norberto, (2001), El oficio de diseñar: Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Chaves Norberto, (1988) "Diseño e ideología" en De Diseño, n° 15, Madrid. Devalle, V. (2009) La travesía de la forma. Ed. Paidós. Buenos Aires Argentina.

Devalle, Verónica. (2016) América Latina, la otra sede de la hfg-Ulm. (En Revista Chilena de Diseño: creación y pensamiento - Universidad de Chile).

De Ponti, Javier (2012), Diseño y comunicación visual en Argentina. Entre la universidad, la empresa y el estado (1950 – 1970). Ed. Prohistoria. Rosario Argentina.

Foucault, M. (2002), "III. El enunciado y el archivo" en La arqueología del saber, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Sábato, J. y Botana, N. (1970): "La ciencia y la tecnología en el desarrollo futuro de América Latina"; en Tiempo Latinoamericano, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Ynoub, Roxana, (2015), *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica.* Ed. Cengage Learning Editores, México.

DESMONTAJES Y RUPTURAS EN LOS PLANES DE INVESTIGACIÓN EN ARTES. UN ACERCAMIENTO SOBRE EL TEMA DESDE LA EXPERIENCIA DOCTORAL EN PRIMERA PERSONA

Rocío Sosa (IHAAA/FdA/UNLP)

rocio.sosa.5@gmail.com

RESUMEN

El siguiente ensayo tiene como objetivo recuperar algunos puntos de reflexión y debate sobre los procesos y las prácticas de investigación en artes, enmarcados en las becas de grado y posgrado, que tuvo lugar en las *Jornadas Becarios de unidades de investigación FDA. Acercamientos y desarrollos metodológicos*. En este sentido, tomando en consideración el campo de estudio de la historia del arte y la experiencia propia como becaria doctoral, este escrito se centra en, por un lado, las dificultades, los desvíos y las modificaciones que surgieron en torno al plan de beca original y, por el otro, en los desafíos que este proceso de investigación supone. Para ello, realizo un acercamiento al tema, el objeto de estudio, la metodología y la hipótesis.

PALABRAS CLAVE

Plan de investigación - beca doctoral - historia del arte - desmontajes

La investigación de la que parte este ensayo se enmarca en una beca doctoral otorgada por la Universidad Nacional de La Plata en el año 2019 y se encuentra radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes. El título del plan de trabajo de la pesquisa es «Una mirada decolonial sobre la profesionalización del campo artístico tucumano: el caso de las

publicaciones académicas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Tucumán (1990-2006)» y la directora de la misma es la Magíster María de los Ángeles de Rueda.

Tal y como se menciona en el título del plan de trabajo, el tema propuesto es el estudio de la profesionalización del campo artístico tucumano desde un enfoque decolonial a partir del abordaje de las publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). El mismo se circunscribe temporalmente en el período en que dicha publicación estuvo vigente, es decir, desde los años 1990 a 2006. En este proyecto, el objetivo general planteado fue el de caracterizar el campo artístico tucumano desde la perspectiva decolonial con el fin de contribuir a una teoría del arte descentrada. En dicha dirección se trazaron los objetivos específicos, los cuales estuvieron orientados a, por un lado, reconstruir la red de relaciones en torno al campo artístico tucumano y el rioplatense. Por otro lado, a vislumbrar los diálogos existentes o posibles entre la producción textual provincial y la historiografía del arte nacional. A su vez, la hipótesis de la que partió el proyecto fue que «a través de un abordaje decolonial de las características del campo artístico tucumano, tomando de referencia las publicaciones del IIE de la UNT entre los años 1990 y 2006, será posible generar un estado de la cuestión propicio para analizar las condiciones de posibilidad de una teoría del arte argentino descentrada». En cuanto al enfoque teórico, en el marco de la historia del arte y su tradición teórica a nivel nacional, se optó por la corriente intelectual decolonial a la que se incorporaron, por la particularidad del objeto de estudio, las teorías sobre el discurso social y la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu.

En este punto del escrito imagino que les lectores se deben preguntar dónde está la experiencia en primera persona que "promete" la autora en el título. En ese sentido, la confusa redacción del párrafo anterior, que oscila entre una conjugación pasada y presente junto a un modo de narrar impersonal, no tiene que ver con una pérdida del rumbo de la intención del texto o una falta de atención en la escritura. Más bien, refiere al conflicto que aún me suscita releer e interpretar el plan original -o esquema de acción-, el cual actualmente me resulta tan ajeno y errado en relación con el curso que siguió la investigación. En una primera instancia, podría adjudicar dicho desencantamiento a las tensiones desatadas entre la representación abstracta que ofrece un plan de trabajo diseñado *a priori* y lo concreto de la práctica misma de la investigación. Sin embargo, más allá de la dimensión de lo real como componente "desestabilizador" de esa representación-abstracción, una gran cantidad de investigadores en formación -como quienes comienzan los estudios de posgrado- no cuentan con las herramientas teóricas-metodológicas requeridas y la disponibilidad de tiempo necesaria al momento de formular el plan. De ahí que ese esquema tienda a reducir la complejidad del tema-problema mediante el empleo de observaciones generales dotadas de poca claridad y la afirmación de apreciaciones superficiales o tautológicas.

En cambio, para los que nos encontramos en este camino, si hay algo que la labor investigativa nos enseña es a domar y labrar la ansiedad del hacer inmediato y a pensar por "fuera de la caja", es decir, trascender los análisis esbozados desde/por el sentido común. De tal modo, dicha actividad propicia que respetemos los tiempos de los procesos destinados a la lectura, la observación, la descripción, el análisis y la producción escrita. Esto no significa que "debamos" seguir un orden ortodoxo de pasos, a la manera de una receta de cocina, sino que esas instancias precisan de momentos para la reflexión y elaboración de balances. Tal vez, esa autoconciencia que emerge esté emparentada con la desorientación que arroja el plan original, el cual adopta la forma de un mapa vacío de referencias. Por lo tanto, es ese principio de contradicción "entre lo que debía ser" y "lo que finalmente es" lo que desplaza al/la investigador/a de un lugar de certezas a otro de incertidumbre. Aunque suene desalentador, es en ese estado de conmoción en el que se comienzan a reconocer aspectos ocultos del tema y a atender rasgos desestimados anteriormente. Al contrario de lo que solemos pensar, ese "estar perdidos" en la práctica nos vuelve más intrépidos, ocurrentes y creativos en la medida que nos permite arriesgarnos y probar distintos caminos para acceder, ajustar o reformular nuestro tema-problema de investigación.

No obstante, entiendo que esas instancias no son universales en cuanto los doctorandos pertenecemos a distintos campos disciplinares y, por tanto, no atravesamos por las mismas dificultades. Por otro lado, reconozco que si mi punto de vista es optimista es porque cuento con el acompañamiento necesario brindado por mi directora. En mi caso, esa especie de "duelo" o "renuncia" a supeditar la práctica a un camino[21] prefijado fue la que activó una serie de desmontajes y rupturas sobre el plan original y modificó mi interpretación sobre el "oficio" del investigador.

Para efectuar tal transición me fue muy valioso el libro *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos* (2002) de los autores Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron. A pesar de que el título establece como ámbito de estudio la sociología, su análisis es compatible con las problemáticas epistemológicas y metodológicas que aquejan a las ciencias humanas en general. Para los autores, interrogarse sobre *qué es hacer ciencia* o *qué hace el científico* implica no sólo indagar sobre la eficacia y el rigor formal de las teorías y de los métodos sino examinarlos en su aplicación para determinar *qué es lo que hacen con los objetos de estudio* y/o *qué objetos de estudio hacen* (Bourdieu et al., 2002).

De ese modo, proponen cuestionar tanto nuestro modo de pensar dentro de las humanidades y sus preconceptos como así también el uso de los ya obsoletos esquemas comunes[22] de explicación-comprensión, que muchas veces continúan operando en la práctica científica. En ese sentido, poniendo atención en la práctica, los autores proporcionan herramientas para autorregularnos y no caer en algunas trampas recurrentes como, por ejemplo, fundirnos con el objeto de estudio. Esa falta de

[21] Cabe destacar que aquí la palabra camino no alude únicamente al método a emplear sino a todas las capas de sentido que constituyen la totalidad de la estructura del proyecto de investigación doctoral.
[22] Es decir, los esquemas de explicación-comprensión *espontáneos* o *ingenuos* que se emplean de un modo mecánico.

distinción entre nosotros y lo que estudiamos genera diferentes distorsiones o tergiversaciones. Se corre el riesgo, por un lado, de que "hagamos hablar" al objeto según intuiciones rápidas o interpretaciones prefijadas, dotándolo de un sentido que no posee. Por el otro, que silenciemos nuestros análisis considerando que es el objeto, en tanto documento-testimonio, el cual contiene la verdad.

A la luz del proceso de *ruptura epistemológica* presentado por Bourdieu, Chamboredon y Passeron, es posible observar en mi plan de trabajo original al menos cuatro errores alrededor del tema, el objeto de estudio, la metodología y la hipótesis. A pesar de que el tema se encuentra bien planteado, el estado de la cuestión redactado está demasiado limitado al contexto académico tucumano en la década de 1990,[23] perdiendo la relación con el escenario nacional y continental. Pude descubrir dicha falencia a partir del estudio de los debates teóricos, a nivel mundial y regional, de finales del siglo XX. Al mismo tiempo, fue en la reconstrucción de ese momento histórico a nivel continental que pude establecer ciertas zonas de contacto entre el campo del arte y el de las humanidades. Es decir, un ámbito académico marcado por la búsqueda de un quehacer regional-latinoamericano.[24] Estas nuevas redes de sentido me permitieron comprender e indagar en aspectos constitutivos sobre el tema. Por lo tanto, considero sumamente importante recuperar la instancia descriptiva de la investigación porque nos permite tanto realizar una lectura amplia y compleja sobre el tema como generar una cotidianidad con el mismo. En mi experiencia, la descripción me ayudó a desmontar cierta mirada dicotómica y totalizante para comenzar a tejer otra mirada de carácter prismática.[25] Este proceso de desplazamiento en mi modo de ver aparece en un artículo que publiqué recientemente titulado *La Historia del Arte Argentino a la luz de los Estudios Decoloniales* (2021).

En relación con el objeto de estudio, surgieron varias dificultades principalmente porque el abordaje de la profesionalización de campos artísticos a través de un corpus de revistas no es un fenómeno demasiado estudiado. Aunque hay numerosas investigaciones sobre los procesos de institucionalización de las artes en Argentina,[26] el objeto que investigo precisa de un esquema de comprensión más amplio que los ofrecidos por la historia y la teoría del arte. Asimismo, al estar enfocado en una editorial, precisa

[23] Enfocado específicamente en el período de la fundación de la Facultad de Artes, el surgimiento de IIE y la creación de su revista.

[24] En el marco del quinto centenario en las humanidades y las ciencias sociales como en las artes se pusieron en marcha críticas a los modelos epistemológicos eurocéntricos y la apuesta por un pensamiento propio, latinoamericano. Por un lado, eso se puede observar en los escritos de Aníbal Quijano, Enrique Dussel y Walter Mignolo y el surgimiento del Grupo Modernidada/Colonialidad a fines de la década de 1990. Por el otro, en los textos de Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres. En esa línea surgió el proyecto *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas* (1996-2003), coordinado por Rita Eder.

[25] La visión prismática alude a un modo de ver desde una complejidad en el que el objeto es abordado desde diferentes perspectivas y métodos.

[26] Aunque varios de ellos han funcionado como referentes en términos metodológicos en mi investigación la mayoría se sitúan a finales del siglo XIX y principios del XX en torno a los procesos modernos como, por ejemplo, la tesis doctoral de Laura Malosetti Costa y la de Pablo Fasce.

abordajes metodológicos específicos[27] -como el análisis de revistas- que exceden al análisis del discurso propuesto en el plan. Por otro lado, es complejo trabajar con los testimonios de agentes que constituyeron el campo analizado ya que se corre el riesgo de considerar dichos relatos como si fueran la verdad revelada. Al respecto, Bourdieu, Chamboredon y Passeron sostienen: «quizá la maldición de las ciencias del hombre sea la de ocuparse de un objeto que habla» (p.57). Si bien conseguí estrategias para superar algunos de estos problemas, como la implementación de una *vigilancia epistemológica* (Bourdieu et al., 2002), varios de ellos todavía persisten.

A su vez, la metodología planteada estableció un acercamiento bastante inespecífico sobre el objeto, lo que se hizo palpable a la hora de iniciar la investigación. En ese punto hubo una desconexión entre el tema, la finalidad de la investigación y su tratamiento. Es decir, entre el qué investigar, el para qué hacerlo y a través de qué instrumentos-recursos lograrlo. De modo que, la dificultad que arrojó la metodología de trabajo fue que no se correspondió con lo que se deseaba analizar. No obstante, más allá del esquema *a priori,* el tema de la investigación varió al estar en contacto con el objeto. En parte porque los procedimientos para hallar lo que se buscaba no eran los adecuados pero también porque en esa experiencia descubrí que lo que me parecía relevante no lo era sino enmarcado en un conjunto de relaciones. Por lo tanto, a partir de una metodología histórico-descriptiva fui construyendo un aparato de análisis que dispone de una caja de herramientas conceptuales compuesta por elementos de la historia del arte como así también de la historia de las ideas, el giro de(s)colonial, la sociología de la imagen, las epistemologías del sur, el giro espacial, entre otras.[28] De hecho, fue en la reflexión sobre los métodos y los marcos conceptuales, que vislumbrando las limitaciones del enfoque decolonial, decidí ampliarlo incorporando otras teorías críticas de la colonialidad como las propuestas por Silvia Rivera Cusicanqui, Boaventura de Sousa Santos, Mario Rufer, Laura Catelli, Rita Segato, entre otras. Por ese motivo, desplacé la denominación "decolonial" por la de "descolonial".

Por último, y en concordancia con lo comentado, la hipótesis también se modificó. No tanto su contenido como su concepción. Es decir, fue muy difícil tener un solo supuesto capaz de guiar un proceso tan extenso de investigación como lo es el de un doctorado. Sin dudas, el nivel de generalidad que contiene la hipótesis se pierde en los diferentes momentos de la práctica investigativa. De modo que una solución que hallé fue, dependiendo de la instancia transitada, formular otras hipótesis que me sirvieran de referencia próxima a los análisis en marcha.

---

[27] Si bien existe a nivel nacional una vasta cantidad de trabajos sobre publicaciones periódicas ilustradas y revistas culturales, como los estudios de Sandra Szir y Fernanda Beigel, cabe destacar que no son tantas las investigaciones sobre revistas académicas. En ese sentido, por la pluralidad de abordajes, resulta importante destacar el libro *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (2014) coordinado por Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers. En cuanto al análisis de revistas enclavas en la conformación de instituciones académicas, se puede mencionar el libro de Soledad Martínez Zuccardi (2012) titulado *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944).*

[28] Cabe señalar que aquí menciono disciplinas, pero en realidad me refiero de textos y no a las tradiciones disciplinares. Es preciso hacer dicha distinción porque es sencillo caer en la tentación de conceptualizar la propia práctica como interdisciplinaria cuando no lo es.

Para concluir, quisiera volver sobre las motivaciones de este ensayo: las dificultades, los desvíos y las modificaciones que surgieron en torno al plan de beca original y los desafíos que este proceso de investigación supone. Según mi experiencia, los planes de investigación, como representaciones teóricas-abstractas, están destinados a entrar en conflicto con la práctica y es en ella donde se modelan y reformulan. Asimismo, el desafío está en comprender, de algún modo, que ese esquema de interpretación y sus métodos tienen que variar –romperse o desmontarse- en la medida en que se vuelvan condicionantes para nuestra mirada y/o dejen de echar luz sobre el tema analizado. Por ello, la práctica científica es, en cierto modo, un entregarse a las incertezas.

REFERENCIAS

Bourdieu, P., Chamboredon, J. C. y Passeron, J. C. (2002). El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Delgado, V., Mailhe, A. y Rogers, G., Coords. (2014). Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX). Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf

Martínez Zuccardi, S. (2012). En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944). Colección La vida en las pampas. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Sosa, R. (2021). La Historia del Arte Argentino a la luz de los Estudios Decoloniales. *Anduli*, 20(20), 201-2017. Recuperado de https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/11778/13081

3. MIRADAS EN EL TIEMPO: *¿QUÉ REVERSIONES AYUDARON A INVESTIGAR?*

AFICHE: APROPIACIÓN DEL DISPOSITIVO Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Daniela Belén Leoni (IPEAL/FdA/UNLP)

danielabelenleoni@gmail.com

RESUMEN

La presente investigación se desarrolló en el marco de las Becas a las Vocaciones Científicas dadas por el Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CiN 2019) con la dirección de Paola Belén. El trabajo indaga en el recorrido histórico del afiche en tanto dispositivo moderno de visualización, desde su surgimiento en un territorio interdisciplinar a su reapropiación por artistas gráficos contemporáneos, focalizando en los aspectos de la experiencia estética que hacen del afiche una obra de arte. Se delimitaron como casos de estudio dos pegatinas llevadas a cabo en la ciudad de La Plata por el colectivo Ilusión Gráfica. La primera tuvo lugar en noviembre de 2017, durante el 4° Festival de Gráfica Contemporánea «Presión», y la segunda en junio y julio de 2018, durante la exposición «Un museo como novela eterna» en el Centro de Arte Universitario de la UNLP.

PALABRAS CLAVE

Afiche - arte gráfico - dispositivo - experiencia estética – apropiación

La siguiente investigación lleva como título del plan de trabajo «*Afiche y experiencia estética. Devenir del dispositivo y su reapropiación en el arte gráfico contemporáneo*» y se desarrolló en el contexto de las Becas a las Vocaciones Científicas dadas por el Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CiN) durante el año 2019 y principios del 2020. Con la dirección de Paola Sabrina Belén, la investigación se radicó en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), y se insertó en el proyecto «*Fundamentos estéticos y su inclusión en los Planes de Estudio de las carreras universitarias de Artes (B358)*», dirigido por Silvia García.

El objetivo general de este trabajo se basó en analizar el afiche como un dispositivo artístico de visualización que, configurado en un territorio fronterizo donde se encuentran y se sobreponen el campo del arte y el de la publicidad, el de la comunicación y los medios, tensiona y subvierte las categorías establecidas por la Estética tradicional moderna. Para ello, se seleccionaron una serie de afiches tipográficos realizados por la imprenta platense Ilusión Gráfica. Se abordaron así dos pegatinas realizadas en la ciudad de La Plata, una en noviembre de 2017, en homenaje al artista Juan Carlos Romero durante el Festival de Gráfica Contemporánea «Presión», y la otra, producida en junio y julio de 2018 en el edificio del Centro de Arte de la UNLP, en el marco de la muestra «Un museo como novela eterna».

Con el desarrollo de la presente investigación, se buscó sistematizar y ampliar el corpus teórico y de imágenes desde el cual se abordan en las clases de «Fundamentos estéticos/Estética» cuestiones interrelacionadas tales como: imagen única/imagen múltiple, la transformación de la producción y circulación de imágenes, y el descentramiento del arte como espacio exclusivo de circulación de imágenes ante la cultura visual y la estetización de la existencia.

Dos hipótesis fueron formuladas como guías para el proceso de investigación. Por un lado, se postuló que, frente a la globalización comunicativa y el desarrollo creciente de una estetización difusa y englobante, el afiche en tanto dispositivo artístico supone un trabajo diferencial con la imagen y el texto. Por otra parte, este trabajo se propuso comprobar que el afiche en tanto obra de arte no se reduce a la reproducción de la realidad ni se agota en la función comunicativa ni en desplegar un único sentido, sino que es poiesis, es decir conlleva una producción, autonomía, densificación y apertura de sentidos.

Con tales premisas en mente, se relevó material bibliográfico diverso y específico. La recolección y el análisis de textos, blogs, material fotográfico y artículos académicos tuvieron como ejes la construcción de la noción de dispositivo, así como la configuración de la historia del afiche artístico y su modo de producción contemporánea. A la luz de las definiciones teóricas establecidas se analizaron e interpretaron las experiencias mencionadas.

Para abordar tales manifestaciones es preciso comprender que las acciones llevadas adelante por los artistas contemporáneos en el espacio público proponen una compleja integración del ámbito urbano con las prácticas artísticas y la vida cotidiana. En lo que refiere a las experiencias mediante pegatinas, éstas poseen diferentes puntos comunes con otras producciones artísticas y estéticas que

habitan las superficies de la ciudad: fugacidad, iconicidad, competencia por el espacio y la atención, entre otros factores. Asimismo, los afiches también comportan su propia peculiaridad, determinada por el modo de producción, el tamaño, el emplazamiento y la relación que establecen con el entorno. Así, entre las manifestaciones visuales de la ciudad, el afiche se caracteriza particularmente por la reproducción masiva de copias, la interrelación de texto e imagen y el tamaño del pliego de papel (Barragán, 2015, p. 36).

Si analizamos su recorrido histórico, Susan Sontag (1970) sostiene que el afiche surge a finales del siglo XIX, ligado al contexto del capitalismo moderno, y vinculado, por un lado, al perfeccionamiento técnico de la reproducción de imágenes y, por el otro, a la conformación de una economía industrializada. Esta particular condición lo diferencia de los preexistentes anuncios públicos -asentados en una función meramente informativa- y lo posiciona dentro de una incipiente sociedad de consumo y cultura de masas; constituyéndose como el inicio de la publicidad gráfica. En tal sentido, la emergencia del afiche se encuentra ligada de manera intrínseca a condiciones históricas específicas –la consolidación del capitalismo industrial moderno, el surgimiento del espacio público, el público como consumidor-espectador–, factores que tuvieron una fuerte influencia y determinaron la conformación de las características materiales y simbólicas del dispositivo que en la actualidad aún se mantienen.

Pensar el afiche en tanto dispositivo de visualización reclama entonces establecer cruces y nexos con tal concepto. Para ello se empleó como el marco teórico principal la noción de dispositivo desarrollada por Jacques Aumont (1990) en tanto éste se conforma como una entidad compleja que, a su interior, conlleva cierta configuración material y semiótica. Se comprende que el mismo «regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico» (1990, p. 202), conjugando múltiples dimensiones: espaciales, temporales, sociales. Así, el dispositivo comporta un ordenamiento de factores que se funda por medio de la interacción social e intersubjetiva –conteniendo y envolviendo tales prácticas sociales–, el cual plantea a su vez ciertos modos de vinculación y de construcción colectiva de significados (Meunier, 1999). En efecto, confluyen en el afiche una dimensión espacial, asociada a una manera singular de obrar el espacio urbano; una temporal, en tanto implica una renegociación permanente del tiempo de aprehensión; una relacional, un modo particular de vincularse con el mundo, y una semiótica, en tanto configura una instancia de formulación y apropiación de sentidos.

Así, comprender el afiche como dispositivo artístico conllevó el análisis de sus diversas dimensiones e indagar en su modo específico de organización material y construcción poética de sentido. A partir del estudio de las dimensiones del dispositivo se reconoció su modo de producción seriada, masiva, veloz y de función diversa del afiche -sea comercial, publicitaria, propagandística, artística, etc.-; la circulación temporaria y efímera; y la recepción pública, gratuita y comunitaria de las piezas gráficas en contextos urbanos. Estas particularidades expandieron y diversificaron las imágenes fuera o al límite de los círculos de producción y circulación artística, inaugurando un espacio mixto que

tensiona categorías tradicionales en torno a la originalidad, la temporalidad, la conservación, la autoría y los fines últimos de las producciones.

En la contemporaneidad, la apropiación del dispositivo afiche por parte de artistas y colectivos gráficos comporta procesos de edición, yuxtaposición, reinterpretación, y reexposición de formas y signos de la cultura visual, tramando nuevas relaciones entre elementos ya existentes (Bourriaud, 2007). De este modo, asentado en un territorio fronterizo entre el arte, la publicidad y el diseño, el afiche se propone como un dispositivo de visualización versátil y dinámico, capaz de incorporar, construir y transmitir múltiples significados posibles, sin modificar de manera radical la construcción material y el montaje que lo caracteriza.

Al indagar su devenir histórico y su organización material, se detectó cómo la dimensión semiótica-relacional del afiche se constituye como factor clave para la emergencia de su potencial transformador y disruptivo dentro de los contextos urbanos contemporáneos. Se concluyó que, a partir de sus producciones, Ilusión Gráfica se apropia del afiche en tanto dispositivo artístico de visualización y reconfigura su dimensión semiótica y relacional al proponer una apertura y densificación de sentidos, tensionando las funciones primigenias del afiche como medio de comunicación, y fragmentando el sentido unívoco y transparente de la publicidad y la propaganda gráfica. En este punto, se consideraron las ideas de Eduardo Grüner (2000) en torno al arte y la comunicación, así como la llegada de la contemporaneidad y las nuevas prácticas de apropiación y post-producción del arte (Bourriaud, 2007; Groys, 2009). De este modo, se analizó cómo las producciones del colectivo platense plantean un trabajo diferencial con el dispositivo afiche a partir de la apropiación, reconfiguración y relocalización de formas y signos de la cotidianidad contemporánea. Tales procedimientos de postproducción aplicados a la producción de obra artística dan lugar a la desnaturalización de los discursos que se suceden en el espacio público urbano. Se propicia así el desarrollo de una experiencia que desarticule la recepción pasiva e indiferente e irrumpa en el flujo de mensajes unívocos y formas estéticas cotidianas. Las experiencias de pegatinas llevadas a cabo por Ilusión Gráfica, entonces, dan lugar al trazado de nuevos cruces intertextuales y un trabajo diferencial, poético y semiótico, con la palabra y la imagen, interpelando al espectador a una recepción crítico-reflexiva y una apropiación crítica de imágenes y textos de la cotidianidad contemporánea.

A partir de su apropiación por la práctica artística, el afiche no se presenta como un dispositivo reproductor de mensajes prediseñados y hegemónicos, que hilvana discursos unívocos con imágenes transparentes y estetizadas como lo hacen las producciones gráficas con fines publicitarios o propagandísticos. En cambio, el afiche artístico comporta en sus instancias de producción una apropiación crítica, tanto del dispositivo en sí como de las materialidades, formas y los signos que lo componen. De esta manera, las producciones alojadas y diseminadas por los acervos de la historia artística y cultural, los medios masivos de comunicación, y las redes y plataformas virtuales se impregnan

de significados actuales en su puesta en diálogo y visualización desde el afiche, y se tejen novedosas tramas entre los sujetos, los contextos y las manifestaciones culturales. Asimismo, en sus instancias de circulación y recepción, el afiche interpela al espectador al desarrollo de una mirada crítica y activa, donde los sentidos de la experiencia no se encuentran pautados con anterioridad, sino que se abren a la interpretación, al diálogo y a la construcción constante del significado opaco en un intercambio doble con el espectador y el entorno. Las experiencias analizadas, entonces, se consolidan como *contraimágenes*, en tanto plantean disrupciones de aquellas narraciones y representaciones dictadas por el poder, reproducidas por la publicidad y los medios masivos, y destinadas a un consumo fácil y desechable de las producciones culturales (Bourriaud, 2007, p.120).

Durante el desarrollo de la investigación, las problemáticas que fueron surgiendo no estuvieron tan vinculadas al análisis de los casos seleccionados, sino que se presentaron en torno al trazado de un enfoque teórico interdisciplinario que permitiera abordar el objeto de estudio en toda su complejidad. En tal sentido, el principal interrogante que se planteó fue cómo construir una noción de dispositivo que fuese una herramienta flexible pero concisa capaz de ser empleada para analizar el afiche y sus múltiples dimensiones y aristas a lo largo de su historia.

Se comprendió que al poseer el afiche un origen localizado en un territorio de frontera entre disciplinas era necesario retomar los aportes generados por las diferentes prácticas y campos de conocimiento que colaboraron en su surgimiento y desarrollo. Esta decisión llevó a que se revisaran y se pusieran en diálogo textos teóricos ajenos al área especializada de la Estética y la Historia del Arte, provenientes de disciplinas como el Diseño en Comunicación Visual, las Teorías de la Comunicación –en especial aquellas que se avocan a la comunicación de masas–, la publicidad, entre otras. De esta manera, entre términos nuevos y conceptos poco conocidos, uno de los desafíos que se afrontaron a lo largo de la investigación fue cómo ajustar y articular las diferentes perspectivas recopiladas en torno al afiche para obtener un lente que otorgara una visión integral del mismo y sus diversas características.

De todas maneras, los problemas que se fueron presentando no alteraron en gran medida la planificación pautada al inicio de la beca y mucho pervivió de aquel plan original. Sin embargo, una modificación a destacar que experimentó el programa de investigación llegando a su etapa final, fue el considerar con mayor profundidad la experiencia estética desde el punto de vista del espectador y los procedimientos de apropiación que los mismos ponían en juego al estar frente al arte gráfico. Se hizo hincapié entonces en una descripción más extensa del contexto contemporáneo de circulación y recepción de imágenes, en especial en el espacio público urbano, así como sus efectos en la experiencia estética que el afiche como dispositivo artístico propone.

En tal sentido, durante esta instancia final, puede pensarse como que una experiencia fundante que permitió otra aproximación al tema de la investigación y los casos seleccionados fue la participación en el Taller de Tesis Colectivas Interdisciplinarias. Durante los dos encuentros que hicieron al taller, tuvo

lugar la planificación de otro proyecto de investigación y producción artística con el objetivo de comenzar a planear la tesis de grado para la Lic. en Historia de las Artes (OAV) junto a un tesista de la carrera de Lic. en Artes Plásticas (Orientación grabado y arte impreso), como continuación del trabajo ya emprendido en torno a la apropiación del afiche desde la práctica contemporánea. Tal experiencia llevó a que se produjera una revisión bibliográfica para la última etapa de la beca y se sumaran otras visiones sobre la circulación de las imágenes y su recepción en diferentes contextos, soportes y medios.

De este modo, si bien la presente investigación logró cumplir con los objetivos propuestos en el plan de trabajo de la beca, la misma no se da por concluida, sino que marca el inicio de un proyecto teórico mayor en torno a las prácticas y procedimientos contemporáneos de apropiación de imágenes, llevadas a cabo tanto por los artistas como por los públicos.

REFERENCIAS

Aumont, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La Imagen.* Barcelona, España: Paidós

Barragán, R. (2015). *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico.* (Tesis de Maestría). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51919

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Groys, B. (21 de julio de 2009). La topología del arte contemporáneo. *Esfera Pública*. Recuperado de: http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo

Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Argentina. 7º Bienal de La Habana* (pp. 1-3). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Meunier, JP. (1999). "Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación". Recuperado de https://comycult.files.wordpress.com/2009/03/meunier.doc

Sontag, S. (1970). El Afiche: publicidad, arte, instrumento político, mercancía. En: AA. VV., *Fundamentos del Diseño Gráfico* (pp. 239-265). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

TRAYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE LA PERFORMANCE MUSICAL DE LA VOZ CANTADA

Daniel Ricardo Machuca Tellez (LEEM[29]/FdA/UNLP)

danirichi90@gmail.com

RESUMEN

El proceso que atraviesa una investigación suele tener múltiples variantes. Desde que se inicia una propuesta investigativa, pasando por el planteamiento concreto, el desarrollo y finalización de esta, hay diversos caminos y decisiones a tomar que, aunque cortos o largos, hacen parte del trayecto. El siguiente escrito es una breve descripción hasta la fecha de la investigación sobre la performance musical de la voz cantada. Describiremos el proyecto, la hipótesis, los objetivos y las líneas teóricas que sustenta la investigación. Posteriormente abordaremos el problema y modificación de mayor implicancia al inicio de la investigación, la relación e implicancia entre práctica investigativa y prácticas paralelas y, por último, pasado y futuro de la investigación.

PALABRAS CLAVE

Investigación – desarrollo - performance cantada

29. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, Facultad de Artes, UNLP

En el marco de la beca doctoral otorgada por la Universidad Nacional de La Plata, en la que actualmente transito el tercer año, he desarrollado una investigación que lleva por título *La performance musical de la voz cantada: hacia una pedagogía desde la performance del cantante en el ámbito de la ciudad de La Plata*. En la misma he tenido el acompañamiento y dirección del Dr. Joaquín Blas Pérez en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Artes de la UNLP. La investigación se ha centrado principalmente en analizar la performance de cantantes con miras a identificar los modos de producción vocal y cómo estos se desarrollan en la práctica musical. A su vez, el estudio de este fenómeno, nos vincula estrechamente con los espacios de enseñanza de la voz cantada, en los que, desde un principio, observamos diferencias significativas entre lo enseñado y las realidades de la práctica musical cantada.

Estas observaciones preliminares motivaron el desarrollo de una hipótesis de trabajo que plantea que, el desarrollo de la voz cantada en los espacios de enseñanza formal e informal, se separa frecuentemente de las características performativas de la práctica musical cantada en contexto y de las posibilidades que la voz puede ofrecer. Su abordaje, por lo general, está ligado a paradigmas hegemónicos de la enseñanza musical relacionados con la tradición centroeuropea. Estas características se pueden evidenciar a partir del análisis de la performance de la voz cantada, en tanto experiencia corporeizada, afectiva y social, así como del análisis de la experiencia en la práctica pedagógica. En ese camino, se plantearon como objetivos generales, analizar la performance de la voz cantada en un conjunto de prácticas de músicas populares y en las experiencias pedagógicas referidas al desarrollo de la voz cantada, así como, reconocer en qué medida las prácticas pedagógicas relativas a la voz cantada se acercan a o se distancian de los modos que adopta la performance en los escenarios de la práctica.

En sintonía con la hipótesis, los objetivos y los cuestionamientos que motivan la investigación, consideramos necesario para el desarrollo y análisis de la voz cantada, a la experiencia corporal, sus aspectos afectivos y sociales, y las formas sonoro-expresivas como parte esencial de la performance. La búsqueda de una perspectiva más cercana a la práctica, debe incluir estos aspectos performativos. Es por ello que, para abordar algunos de estos aspectos recurrimos a marcos de la psicología de la música postcognitivista que plantean una idea de cognición musical corporeizada (Martínez, 2007, 2009; Johnson, 2007; Leman, 2008, 2016) que atiende además a las dimensiones interactivas y sociales de la práctica (Martínez 2014, Martínez, Español y Pérez, 2018; Schiavio, Gesbert, Reybrouck, Hauw y Parncutt, 2019; Kim, Reifgerst y Rizzonelli, 2019). En estas teorías se postula que el significado musical emerge especialmente de la experiencia y el involucramiento corporal y social. En primer lugar, la voz cantada puede abordarse como una forma sonoro-kinético-expresiva que trasciende el fenómeno acústico y se

traslada como un cuerpo sentiente. En segundo lugar, se atiende a su materialidad en la construcción de expresiones sonoras significantes que se establecen en interrelación con el otro.

Por supuesto, la investigación ha tenido transformaciones, no solo en la estructura planteada para su desarrollo, sino la perspectiva desde la cual se abordaría el objeto de estudio. En ese sentido, el problema de mayor relevancia fue encontrar diálogos entre la experiencia personal con el objeto y las experiencias de investigación de otros con este. Ello nos obligó a indagar en profundidad sobre concepciones acerca de la voz, sobre la experiencia y significación que colegas, compañeros y alumnos tienen respecto a esta. Entonces, tal problemática supuso un cambio de enfoque que permitió ampliar el objeto de estudio de una dimensión meramente técnica y fisiológica, a una perspectiva en la que, dimensiones como lo corporal, afectivo-emocional y social, entre otras, se integraban a la comprensión de la voz cantada. Así mismo, la ampliación del objeto investigativo, nos llevó a comprender el contexto en el que se desarrolla tal fenómeno, la práctica musical y la práctica pedagógica. Con lo cual, la performance cantada y el desarrollo de esta en contexto, se convirtieron en el centro de la investigación. Desde ese lugar, cabe pensar que lo que en principio se ha tornado como un problema, en realidad son cuestionamientos participes en el desarrollo de una investigación, modificaciones que atraviesan y enriquecen a esta.

Tanto las problemáticas como el desarrollo del plan de investigación, han sido atravesadas por un significativo diálogo, a veces tenso, entre las diferentes prácticas en paralelo que se realizan como investigador. En mi caso particular, la práctica de investigación está acompañada de una práctica docente y una práctica como cantante y compositor que, en muchas ocasiones, ha traído diferencias con lo planteado durante la investigación. Tanto en el desarrollo del cronograma, como en el relevamiento de lo investigado, siempre ha tenido cambios que, por lo general, aportan, y en ocasiones detienen o retrasan el proyecto. Sin embargo, la vinculación con estas prácticas, evidentemente ha sido de gran ayuda para mantener la motivación. Aun, cuando el tránsito del tercer año estuvo condicionado por el contexto pandémico global y de cuarentenas debido al Covid-19, la activa práctica docente virtual, invito a reflexionar en torno a nuestro objeto de estudio y las formas que tendría que adoptar la investigación, en términos metodológicos, para completar los objetivos iniciales. En ese sentido, se desarrolló un plan metodológico alternativo en el cual, la virtualidad pudiera proporcionarnos la mayor cantidad de información necesaria para concretar los objetivos. Metodologías de otras disciplinas y algunas en instancias de desarrollo, se integraron al plan inicial.

Aunque hemos avanzado significativamente, el pasado es una constante que aparece para dialogar en la construcción del presente e imaginar un futuro. Constantemente volvemos hacia atrás para recuperar alguna mirada, concepto, organización, que pueda orientarnos cuando perdemos el rumbo entre tanta reflexión. En esa línea, el abordaje metodológico es de las cuestiones que más

reflexión ha tenido, no sin antes dialogar con el pasado de estos tres años de investigación. Pero no de una manera negativa u obstaculizadora, sino como esa parte que todo el tiempo invita a replantearse, ser transformada, re-descubrirse. En la investigación artísticas, musical y en especial la vinculada a la voz cantada y la performance, lo metodológico es sumamente complejo puesto que las herramientas usadas por otras investigaciones no siempre son suficientes para evidenciar nuestros objetivos. La experiencia que emerge de las prácticas a las cuales nos vinculamos, requieren metodologías que puedan aproximarse y comprender, no solo la dimensión objetiva observable de los fenómenos, sino su dimensión subjetiva, allí donde se significa la experiencia. De esta manera, la parte metodológica se sostiene por el pasado, se transforma en el presente y se seguirá desarrollando en el futuro.

Por último, pensamos en el futuro de esta investigación. En primer lugar, mientras la motivación e interés por conocer, comprender y desarrollar la performance cantada siga latente, seguiremos el camino de investigación que aún tiene mucho por descubrir. En cuando al futuro inmediato, el conocimiento de diferentes espacios de producción y práctica musical serán el aporte más significativo que tenga esta investigación, puesto que, de la comprensión de tales espacios de producción, es de donde podemos construir mejores herramientas pedagógicas para los espacios de enseñanza relacionados con la voz cantada.

REFERENCIAS

Johnson, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Kim, J. H., Reifgerst, A., y Rizzonelli, M. (2019). Musical Social Entrainment. *Music & Science*, 2, 2059204319848991.

Leman, M. (2008). *Cognición musical corporeizada y tecnología de la mediación* (Trad. Martínez, I. C., Herrera, R., Silva, V., Mauleón, C. y D. Callejas Leiva). Buenos Aires: SaCCoM (2011).

Leman, M. (2016). *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Massachusetts, Estados Unidos: The MIT Press.

Martinez I-C. (2007) The Cognitive reality of prolongational structures in tonal music. Doctoral Thesis, Roehampton University.

Martínez, I. C. (2009). Música, transmodalidad, intersubjetividad y modos de conocimiento: contribución de los aspectos no conceptuales a una perspectiva corporeizada de conocimiento musical. En *Actas de la IX Reunión Anual de SACCoM*. Sin paginar.

Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. In S. Español, *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad* (pp. 71-110). Buenos Aires (Argentina): Paidós.

Martínez, I. C., Español, S. A., y Pérez, D. I. (2018). The interactive origin and the aesthetic modelling of image-schemas and primary metaphors. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 52(4), 646-671.

Schiavio, A.; Gesbert, V.; Reybrouck, M.; Hauw, D.; Parncutt, R. (2019). Optimizing Performative Skills in Social Interaction: Insights From Embodied Cognition, Music Education, and Sport Psychology. *Frontiers in Psychology*. 10. 10.3389/fpsyg.2019.01542.

EL FAN COMO INVESTIGADOR. UNA MIRADA RETROSPECTIVA SOBRE EL PROCESO DE TESIS DOCTORAL, LAS CULTURAS FAN Y LA PASIÓN COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

Lucas Morgan Disalvo (IPEAL/FdA/UNLP)

z_ztardust@yahoo.com.ar

RESUMEN

En mi proceso de tesis doctoral en curso, abordo el universo cultural de ficciones eróticas, prácticas de producción *amateur* y experiencias de vincularidad sexual-afectiva que las comunidades contemporáneas de fans sostienen con distintos textos culturales. Así es cómo trabajo sobre las distintas producciones eróticas producidas por fans, entrevistando a participantes de estas comunidades y cruzando distintos campos disciplinares. Esto me ha permitido observar de qué manera estas culturas de fans activan formas singulares de contacto con la ficción basados en la contraproductivización, promoviendo nuevos horizontes de posibilidad erótica en textos culturales no-eróticos. La centralidad que tienen la fantasía, el deseo, la imagen, las culturas digitales en la investigación ha sido un motor para pensar líneas procedimentales más abiertas. Salir al encuentro con todas estas formas de complejidad ha sido una motivación catalizadora para esta tesis.

PALABRAS CLAVE

Culturas fan – pornografía – ficciones - fantasía - contraproductivización

IMÁGENES-AMANTES Y AFECTACIONES FANS

En el curso actual de mi tesis doctoral me dedico a investigar las experiencias de vincularidad erótica-afectiva que ciertas comunidades online de fans sostienen con distintas imágenes o textos culturales tales como películas, cómics, series, videojuegos, sagas literarias, celebridades, personalidades históricas, biografías, mitologías variadas, etc. Decir *fan* es referirse a sujetos inscriptos en *la órbita receptiva de los sistemas culturales de producción*, pero cuya intensa y apasionada filiación con dichos objetos culturales los lleva a asumir activamente una identificación personal y construir un sentido de pertenencia comunitario (Bacon Smith, 1991; Jenkins, 1992; Disalvo, 2017; Hills, 2002). Por otra parte, l*s fans ejemplifican muy radicalmente el acto literal de llevar una imagen al cuerpo, al punto Anna Wilson l*s distingue como una forma de recepción-producción organizada en torno al sentir (2016). Wilson le atribuye el nombre de "intimidad amatoria" a esa distintiva forma de habitabilidad sentimental que caracteriza las relaciones de los fans con sus imágenes adoradas, una conexión afectiva singular que se vuelve el sustrato generador de lo que se conoce como *fandoms*, formaciones sociales ávidas de extender e intensificar el efecto complejo de estas ficciones sobre distintos aspectos de la vida privada y pública de sus participantes. Particularmente me interesa reparar en aquellas experiencias fans y *fandoms* online caracterizados por una *actitud transformativa* hacia los textos (Ford, 2014), donde los usos recreativos de las ficciones no están alineados necesariamente con los objetivos y contenido textual dispuesto inicialmente por l*s creador*s, sino que a través de distintos procedimientos de intervención textual, las imágenes son refuncionalizadas a medida del propio deseo y subjetividad del fan. En estos universos fan, encontramos que nuevos horizontes de posibilidad erótica emergen por vía de la *contraproductivización*, la lectura comunitaria, reapropiación y rescritura *amateur* de textos no-eróticos ya existentes mediante prácticas como el *fanfiction* (literatura derivada producida por y para fans), el *fan-art* (imágenes que tematizan el deseo fan en galerías y archivos online), el *fan-vid* (remixes y remontajes fans) y los portales cibernéticos de juegos de rol.

La presente tesis se desarrolla como una investigación de tipo hermeneútico que se sirve tanto del estudio de campo como bibliográfico; en ese sentido, las unidades de análisis estarán se repartirán entre las producciones presentes en las plataformas *fandom* y redes virtuales *DeviantArt, FanFiction.net, RPG-Directory, LiveJournal, Archives of Our Own y Tumblr*, los relatos en primera persona de algunas voces fan, así como también debates y cruces entre distintos campos teóricos. Desde los comienzos de la investigación, me interesaba cuestionar aquel sentido común que patologiza ciertas lógicas eróticas-afectivas de vinculación con las imágenes considerándolas como formas excesivas de espectatorialidad. Desde esa perspectiva, tanto las relaciones de l*s fans con las ficciones así como los consumos de

pornografía suelen ser desestimados intelectualmente como desviaciones o extremos de una correcta economía imaginaria. Históricamente, estos universos han sido obviados o subalternizados por el pensamiento académico, a menudo reactivo a la hora de involucrar abordajes en donde entra en primer plano el deseo y el cuerpo de los sujetos -y en primera instancia de quien investiga. Abriendo paso a la pregunta "¿cómo es que las imágenes son puestas a funcionar y nos ponen a funcionar eróticamente?", la investigación fue concebida inicialmente desde la intersección teórica de las esferas de los *estudios sobre pornografía* y *estudios sobre fans*. Este cruce permitió desplazar aquella concepción más tradicional de lo erótico o lo pornográfico de una imagen, y nos llevó a considerar a avanzar hacia un terreno más relacional en donde la cualidad pornográfica puede ser entendida como el efecto de una negociación deseante entre imágenes y sujetos.

La comunicación entre estos dos zonas teóricas fue la base para componer el marco teórico de la investigación, al cual se le fueron adicionando otros aportes disciplinares provenientes de los estudios culturales, teorías críticas de recepción y teorías sobre espectatorialidad, referencias centrales para abordar la actividad contraproductiva de l*s fans, señalando que no necesariamente los contornos de un texto cultural predeterminan de manera inapelable un solo sentido, sino que son las múltiples posibilidades de lógicas de uso y contrauso las que habilitan distintos contextos potenciales de significación para las imágenes. Por otra parte, la investigación se sostiene sobre muchas de las reflexiones en materia de política sexual aportadas por activistas y autor*s de las culturas sexo-radicales de comienzos de los años '80 en adelante, perspectivas concebidas desde una primera persona eróticamente situada, que han permitido abordar de manera desmoralizada e inventiva la compleja multidimensionalidad de lo que consideramos como "experiencia sexual", resaltando el lugar fundamental que en ella elementos considerados intangibles pero a la vez profundamente materializadores tales como las fantasías eróticas y las imágenes.

En este sentido, para entender la complejidad de los reenvíos entre deseo, identificación y desidentificación subjetiva que se entraman entre los cuerpos y las imágenes, considero fundamental retraerme a la noción de *fantasía* planteada por Linda Williams (1991): un territorio volátil de especulación y exploración subjetiva por vía de la imagen en donde se desajustan las fronteras de "lo real" y se ensayan otras condiciones de posibilidad para la experiencia sensible. En este sentido, como señala Joanna Russ (1985), la fantasía no solamente tiene que ver con *ficciones del deseo*, sino con un *deseo que permanentemente se expresa en forma de ficción*, como basamento narrativo. De esta manera, me interesa pensar en el modo en que, a través de estas formas de contacto, recepción y resignificación deseante, las ficciones culturales son convertidas en fantasías, espacios abiertos entre los que l*s fan experimentan con sucesivos cambios de posición subjetiva. Como mencioné anteriormente, el trabajo se propone fundamentar, por una parte, que la cualidad pornográfica de una imagen no representa una

condición intrínseca preexistente en los textos, sino que es más bien una situación construida relacionalmente. Por otra parte, afirmar que el modo en el que las imágenes funcionan como dispositivos de subjetivación no es lineal, sino que el contacto entre imágenes y usuari*s en líneas generales suele estar constituido de formas *perversas* (Staiger, 2000), es decir, a través de vinculaciones oblicuas, mediadas y dinámicas.

LA DIFICULTAD GENERADORA

Podría decirse que en el planteo inicial de investigación ya aparecían aspectos que implicaban ciertos grados de dificultad, y que si bien desde afuera podría pensarse como "problemas para la investigación", daban cuenta de la misma especificidad del universo estudiado, planteando desafíos epistemológicos y metodológicos que resultaron muy generadores para el curso de investigación. Por un lado, me encontraba con la cuestión de incorporar a la investigación elementos poco convencionales para lo que vendría a ser una línea tradicional de conocimiento centrada en valores como "objetividad" (la idea de una relación de distancia higiénica entre investigador y universo investigado), dado que lo cierto es que yo mismo soy un fan y no estoy indagando aquí sobre nada que me sea ajeno. Desafortunadamente, aún sigue en pie aquel presupuesto tradicionalista y profundamente colonial de pensar a la investigación como una suerte de "labor intelectual sin cuerpo", en la que nada de lo que concierne a la propia materialidad situada o al sistema de pasiones del investigador* puede ser posiblemente dignificado como *conocimiento*. Sosteniendo la necesidad de una colaboración crítica entre pasión y pensamiento (León, 2007), la presente tesis afirma que el hecho de *estar demasiado metido* (como fan) en cosas *que tocan demasiado de cerca* no debería ser jamás una limitación para la investigación, sino más bien un *problema* en el sentido deleuziano y harawayano del término, es decir, una aventura, un riesgo atractivo, una complejidad anhelada, un caos voluptuoso.

Aquel principio tradicional de objetividad en la labor de investigación no sólo fue desafiado por el ingreso de mi propia posición como fan en la escritura del trabajo, sino por el carácter intrínsecamente subjetivo y propiamente indisciplinado (Ford, 2014) del universo de estudio. Las formas experimentales que l*s fans tienen de vincularse afectiva, erótica y políticamente con las imágenes desarreglan las coordenadas para lo "verdadero" y "lo imaginario", "lo material", "lo inmaterial" de la experiencia sensible, activando vectores de posibilidad sexual-subjetiva que intervienen de manera perversa el espacio de "lo real", de lo que queda cerca y lo que queda lejos del propio cuerpo e historia. El salir al encuentro con todas estas formas de diferencia fue una motivación catalizadora para esta tesis, oficiando como un motor generador para pensar distintas estrategias y sostener líneas procedimentales más abiertas. Adrienne Evans y Mafalda Stasi señalan que los marcos cualitativos de investigación, al

estar abiertos a la invención, a los desafíos epistemológicos y a la revisión continua de sus lógicas internas, se tornan más receptivos a aspectos irrepresentables para la investigación tradicional (2014) como, por ejemplo, la experiencia sensible o los efectos materiales que posee un fenómeno inmaterial, complejizando y elaborando nuevas preguntas sobre lo qué se considera *conocimiento* (y qué es lo que se considera valioso de un conocimiento).

Este mismo desafío de trabajar con visualidades, subjetividad, presencias difusas, afectos y efectos de sentido complicando lo que vendría a ser el dominio "material" interrogado por la investigación, es reforzado aún más por el hecho de que esta tesis aborda específicamente culturas *online* y comunidades virtuales. Esto supuso aventurarme en el terreno de las adversidades metodológicas que supone la investigación sobre contextos, lógicas y fenómenos digitales (Evans, Stasi, 2014; Kelley, 2016), a fines de poder entender de qué manera una topografía tecnológica y cultural aparentemente deslocalizada como el ciberespacio *puede (y requiere) ser situado teórica y metodológicamente*. A los intereses de esta tesis, esto implica revisar distintas formas de entender sus características y modos de operar regionalmente que poseen ciertas culturas digitales para poder ofrecer una imagen posible sobre la compleja especificidad que caracteriza al universo de las imaginarios pornográficos de fans.

La necesidad de incorporar los registros de las voces fans a través de la realización de entrevistas fue y es una de las mayores preocupaciones éticas y metodológicas que tuvo esta investigación, considerando la advertencia de Brittany Kelley contra los peligros de la apropiación etnográfica de experiencias: "llevar a cabo una investigación etnográfica online es más que leer un archivo comunitario sin contacto con los participantes" (2016). De hecho, las lógicas colaborativas y conversacionales basada en el intercambio continuo de experiencias son una característica ubicua de la cultura fan, y en ese sentido, es muy importante para mí, tanto como fan que investiga, apelar a vías de comunicación fluidas con distint*s fans a lo largo de la escritura de la tesis, apostando a una perspectiva similar a la que propone Kelley en su reflexión sobre "métodos de investigación online basados en una ética de buena voluntad" (op.cit.). Las entrevistas fueron elaboradas desde un formato semi-estructurado, basado en algunas preguntas o disparadores claves pero que asume la lógica de una conversación en la que cada fan puede hacer resonar su propia experiencia e historia con las imágenes que lo apasionan, sin dejar de orientar la reflexión hacia ciertos tópicos de interés para la investigación.

Dado que la presente tesis orbita fuertemente en torno a cuestiones vinculadas a la subjetividad y la relación erótico-afectiva con las imágenes, un riesgo potencial que quería evitar a toda costa era incursionar en cualquier forma de psicologización de las experiencias, especialmente en la fase de tratamiento de datos. En una línea similar, si bien la investigación presta especial interés a las dinámicas de consumo e interacción subcultural, tampoco quería inscribir mi reflexión en el terreno sociológico. Es importante recordar que los lineamientos de la presente investigación están centrados en el campo

sensible de las imágenes[30]. Y aquí me interesa considerar fundamentalmente la polivalencia de la noción *imagen*, a la hora de pensar no solamente las producciones eróticas elaboradas por l*s fans, sus propias narraciones y agenciamientos imaginarios, sino también incluir a la teoría misma y a las fuentes bibliográficas dentro de esta definición (Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2014), como un modo de inscripción sensible, participación creadora y como una máquina de confección de imágenes, habitáculos desde los cuales habitar y percibir el mundo.

DERIVAS FUTURAS

La irrupción de la pandemia del 2020 marcó un momento de fractura en la investigación. Es inevitable no remitirse a los abrasivos efectos sociales y subjetivos generados a escala planetaria por la crisis sanitaria y económica; y frente a este desmoronamiento generalizado, no hay plan de trabajo que resista.

Actualmente me encuentro en la recta final de un proceso de investigación iniciado en el 2015, realizando las últimas entrevistas y analizando un corpus de producciones que parece querer ampliarse cada vez más. En muchos casos, las distintas reflexiones recolectadas en las entrevistas fueron claves para redimensionar otro sentido de lo transformativo en estas formas de agenciamiento erótico-afectivo que no estaba siendo considerado en mucha de la bibliografía de estudios sobre culturas fans, mayormente de procedencia anglosajona. Much*s entrevistad*s se involucraban en prácticas propias de un fandom transformativo, tales como la invención de ficciones derivadas a través del dibujo, los cómics, la escritura o la confección *amateur* de remeras, pósters y memorabilia, justamente porque el acceso a aquellas imágenes deseadas era extremadamente parcial y limitado. Producir con las propias manos una imagen que se quería cerca era parte necesaria del proceso dado que la posibilidad de contar con medios como televisión por cable, internet, revistas y plataformas especializadas era muy restringida, sobre todo para fans que vivían o viven en locaciones alejadas de grandes ciudades o que no cuentan con aquella solvencia adquisitiva naturalizada en muchos casos cuando se habla de culturas organizadas en base al consumo y a la socialización de ficciones.

Si me pongo a pensar proyectivamente en aquello que espero al terminar este proceso de investigación, me ilusiono con la idea de ayudar a multiplicar la presencia de saberes saberes,

[30] A estos fines, la tesis actual se alinea con los propósitos planteados a partir de la tesis de licenciatura de Nicolás Cuello, "Expropiando las fábricas de la feminidad. Prácticas poético-políticas en la resistencia de las obreras de Brukman: 'El Maquinazo' y 'Arte y Confección Semana Cultural en Brukman'" (Facultad de Bellas Artes, 2017), antecedente académico en el que se ha fundamentado la necesidad de habilitar dentro del marco institucional de una Facultad de Artes, el estudio de objetos que no necesariamente cuadran dentro de los límites disciplinares de la obra artística, sino que se encuentran más cercanos a la noción de *experiencia sensible*.

perspectivas y metodologías que involucren al cuerpo, a los afectos y la experiencia subjetiva, incluso de formas que los marcos institucionales no siempre encuentran cómodas. Como he dicho antes, dicha investigación no considera que sea un obstáculo en sí el encuentro con fenómenos sensibles tan difíciles para las maquinarias epistemológicas o el trabajo con objetos que demandan de una constante actualización o reinvención de los métodos. En la inscripción hermenéutica que tiene este trabajo aún en curso está el compromiso de pensar a la teoría no como la expresión de una razón ascética, sino como un modo de inscripción sensible y participación creadora. En el reconocimiento de estas dimensiones sensibles y sensuales de la teoría, también relampaguea la necesidad de reclamar nuevas formas de vincularse eróticamente con el conocimiento. En última instancia y acompañando la historia de miles de fans apasionados y la mía propia, esta tesis apuesta a reivindicar las ficciones como espacio de posibilidad. No importa lo poco real que sea, un lugar siempre será un lugar, aunque tan sólo se trate de una imagen. Las imágenes constituyen enclaves de habitabilidad, lugares subjetivos para estacionar y movernos entre redes de sentido, y para much*s de nosotr*s, en historias diferentes y profundamente marcadas bajo el signo de la imposibilidad, el primer espacio de posibilidad internalizada nos lo proveyó nuestro contacto con la ficción, en instancias en las que tuvimos que encarnar formas menos articuladas de presencialidad, ser menos reales para poder sabernos más posibles (Disalvo, 2016). Espero finalizar este proceso honrando aquella corazonada, que a medida que avanzaba con la escritura, iba tomando, cada vez más, cuerpo de creencia: *las imágenes son de quienes las habitan*.

REFERENCIAS

BACON SMITH, Camille (1991). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: Pennsylvania Press.

CUELLO, Nicolás (2017). Expropiando las fábricas de la feminidad. Prácticas poético-políticas en la resistencia de las obreras de Brukman: 'El Maquinazo' y 'Arte y Confección Semana Cultural en Brukman'. Tesis de Grado, Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

DISALVO, Lucas (2016). "Conspiraciones trans entre márgenes ficcionales y placeres perversos". Ponencia presentada en el panel "TransSituando Latinoamérica", Conferencia Trans*Studies: an International Transdisciplinary Conference on Gender, Embodiment, and Sexuality, Universidad de Arizona

…… (2017). "Acerca de fans, imágenes-amantes y culturas públicas del deseo". Ponencia presentada en la mesa "Políticas del sentir. Los afectos como plataforma crítica para pensar los feminismos, los géneros y las sexualidades", XIII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres. VIII Congreso iberoamericano de Estudios de género.

EVANS, Adriene; STASI, Mafalda (2014). "Desperately seeking methods: new directions in fan studies research". *Participations - Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 11. [online].

FORD, Sam (2014). "Fan studies: Grappling with an 'Undisciplined' Discipline". *The Journal of Fandom Studies* 2, n° 1 [online].

HILLS, Matt (2002). *Fan Cultures*. Londres: Routledge.

JENKINS, Henry (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Cultures*. Nueva York: Routledge.

KELLEY, Brittany (2016): "Toward a goodwill ethics of online research methods". *Transformative Works and Cultures,* n° 22 [online].

LEÓN, Alejandro Cannock (2007). "Gilles Deleuze: El Pensamiento como Pasión", Revista Estudios de Filosofía, n° 6., Universidad Católica del Perú.

MICROPOLÍTICAS DE LA DESOBEDIENCIA SEXUAL (2014). "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?". Texto leído en *Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual*. Buenos Aires.

RUSS, Joanna (1985). "Pornography By Women For Women, With Love" en RUSS, Joanna (ed.). *Magic Mommas, Tremblings Sisters, Puritans & Perverts*. Trumansburg, New York: The Crossing Press.

STAIGER, Janet (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Nueva York: New York University Press.

WILLIAMS, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4.

WILSON, Ana (2016). "The role of affect in fan fiction". *Transformative Works and Cultures,* vol. 21 [online].

SOBRE EL ESTUDIO DE EXPOSICIONES DE ARTES VISUALES EN ESPACIOS DE MEMORIA: PENSAR EL PASADO RECIENTE EN IMÁGENES EN EL CONO SUR

Clarisa López Galarza (IHAAA/FdA/UNLP)

clarisalopezgalarza@gmail.com

RESUMEN

Durante la primera década del siglo XXI, han surgido diversas instituciones latinoamericanas dedicadas a la construcción de la memoria del pasado reciente, en especial en el Cono Sur, que en sus programas incluyen exposiciones de arte contemporáneo como una instancia reflexiva referida a los procesos de la historia de la región. En los últimos años, las discusiones en torno a las memorias del pasado cercano ganaron centralidad en varias partes del mundo, sobre todo en relación con los procesos de *museificación* (Huyssen; 2000:2). En Latinoamérica, se han constituido en uno de los ejes de debate principales a la hora de definir las políticas públicas y los programas culturales.

De manera coincidente, se ha detectado un interés creciente en las exhibiciones como dispositivos privilegiados para la construcción y administración de significados referidos a las artes (Ferguson; 1996:2). La inclusión y protagonismo de las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria cobra un papel de gran importancia, en tanto interpelan e interrogan los sentidos instituidos en torno a procesos históricos (Battiti; 2013:4) y, de esta manera, se constituyen como dispositivos de elaboración y

puesta en público de significaciones sobre el pasado reciente.

El foco de este estudio son las exposiciones de arte contemporáneo que tuvieron lugar en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile) y en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (situado en la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), en el período 2010-2015. Si bien en cada país los modos de referir al pasado cobran características específicas, estos casos pueden admitir un estudio conjunto: ambas naciones están atravesadas por el ciclo de dictaduras militares del Cono Sur (Jelin, 2004). Asimismo, estas experiencias han vertebrado debates referidas al rol de las políticas públicas referidas a la materia a escala nacional y regional, a la vez que se vinculan a las revisiones críticas en ocasión de las conmemoraciones de los bicentenarios de las independencias nacionales.

En esta línea, se privilegia un abordaje transversal de las exhibiciones de ambos espacios de memoria. A través de la identificación de influencias y elementos comunes, se busca fortalecer una lectura de los intercambios y modos de hacer compartidos entre experiencias enraizadas en estos dos países. Estas prácticas, como productoras de relatos en torno a estos procesos históricos, dialogan con otras formas discursivas referidas a los mismos nudos problemáticos. Abordaremos, entonces, las exposiciones de artes visuales de ambas instituciones en tanto constructoras de sentidos referidos a los hechos del pasado reciente -que propician, además, la reflexión y la construcción de lecturas críticas sobre la temporalidad y la memoria-. Su estudio despliega, asimismo, vínculos con otras discursividades provenientes de la historia y la historiografía de las artes.

PALABRAS CLAVE

Estudios curatoriales - memoria - arte contemporáneo - Cono Sur - intercambios trasandinos

ESTUDIOS CURATORIALES DESDE EL CONO SUR: ALGUNAS NOTAS PARA EL ABORDAJE DE EXPOSICIONES EN ESPACIOS DE MEMORIA

El presente escrito refiere al proceso de trabajo de la beca doctoral titulada «*Las exposiciones de arte como formas de escritura del pasado reciente. Los casos del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Argentina) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile)*», bajo la dirección de Lic. Florencia Suárez Guerrini y Dra. Leticia Muñoz Cobeñas. En él, recuperaremos algunos aspectos relevantes de su

propuesta, a la vez que plantearemos algunas modificaciones, diálogos e intercambios surgidos del tránsito por el Doctorado en Artes de la Facultad de Artes (UNLP).

Esta investigación surge de la indagación en los procesos de creación de diversas instituciones latinoamericanas dedicadas a la producción y puesta en público de relatos en torno a la memoria del pasado reciente. En particular, nos detenemos en el estudio de las exposiciones de artes visuales que conforman las agendas para estos espacios, como dispositivos para reflexionar y ofrecer lecturas sobre los procesos traumáticos de la historia de la región. En lo que refiere a recorridos formativos, su desarrollo se entronca con la indagación de prácticas artísticas colaborativas vinculadas a memorias del pasado reciente[31].

De acuerdo con Andreas Huyssen (2000, p. 2) la mencionada proliferación institucional puede vincularse, a escala planetaria, a procesos de *museificación,* que gestan nuevas formas de vinculación entre el pasado y el presente. En este sentido, el auge patrimonial puede comprenderse a partir de la exploración de formas de vinculación entre la actualidad y tiempos pretéritos, a través de las formas y las fuentes de la historia en tanto disciplina científica (Samuel, 2008). En las experiencias latinoamericanas, la creación de estas instituciones aporta otros relieves: se ha constituido en uno de los ejes de debate fundamentales a la hora de definir políticas públicas y programas culturales, en un territorio donde reverberan las disputas en torno a los sentidos y efectos de estas experiencias pasadas en el tiempo presente.

Estos procesos han coincidido con la relevancia creciente de las prácticas curatoriales en lo referido a las estrategias de circulación y visibilidad de las producciones artísticas contemporáneas (Pacheco, 2001). Desde la década de los ochenta en adelante, la curaduría ha cobrado peso como dispositivo de elaboración de relatos sobre los objetos y procesos a los que refiere. Las exposiciones temporarias e itinerantes se han popularizado y han colaborado a modificar las formas de relación con las artes a partir de un doble movimiento. Por un lado, colaboraron a la relectura de prácticas y procesos históricos, colaborando a la emergencia de nuevas aproximaciones; por otro, se han conformado como experiencias que ofrecen lecturas situadas temporal y geográficamente, integrando aportes de disciplinas y saberes de procedencias variadas. Como instancias de reinscripción de imágenes artísticas en nuevos contextos, hacen posible una construcción de sentido actual de aquello que se expone: siguiendo a Diana Wechsler (2014), podemos comprenderlas como laboratorios de ideas cuyo sentido construye un aquí y ahora específicos. Estas prácticas intersectan y dialogan, entonces, con diversos temporalidades y campos disciplinares: pueden abordarse como espacios que construyen y gestionan significados e identidades (Maricarmen R).

En este sentido, nuestra investigación se centra en las experiencias desarrolladas en los países

[31] Llevadas adelante gracias al apoyo de dos becas consecutivas de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (2014-2016), bajo la dirección de Mg. Cristina Fukelman.

del Cono Sur. En los últimos años, en ellos han tenido lugar iniciativas ligadas a la rememoración de procesos de violencia política y de terrorismo de Estado acaecidos en las últimas décadas. A partir de los reclamos por memoria y justicia, diversas asociaciones y colectivos han desplegado estrategias variadas para la construcción de memorias en espacios públicos. Estas prácticas han sido consideradas como *procesos de memorialización* (Schindel, 2009, pp. 66-67), experiencias de acción colectiva que buscan incidir activamente en la esfera pública, en un gesto que surge del pasado pero que está orientado a la transformación del presente y al futuro. En otras palabras, la memorialización tiene lugar en el ámbito de la acción: se trata de iniciativas que buscan poner en movimiento la esfera pública y disputar sentidos en torno a los hechos del pasado a la luz del presente en el que se arraigan. A diferencia del clásico concepto de *lugares de memoria* -acuñado por Pierre Nora (1989)- cuyos cimientos se apoyan en procesos de larga duración y tradiciones de memoria cuyos orígenes se remontan a hechos distantes en el tiempo, los procesos de memorialización actúan en la configuración de acciones y discursos referidos a sucesos pasados con el propósito de incidir, no obstante, en las disputas del presente. En estas acciones, han cobrado especial importancia las imágenes. Se han desplegado múltiples estrategias visuales y performáticas que, articulando la acción política y la producción artística, han colaborado en la producción de políticas visuales y la conformación de acervos de imágenes (Longoni, 2010).

Inmersas en este contexto, han surgido en los últimos años un grupo de instituciones de gestión pública dedicada a la reflexión sobre el pasado reciente. Si bien su creación puede vincularse, como mencionamos, a la intensificación de los discursos de memoria y de los procesos de *museificación* a nivel global (Huyssen, 2000; Todorov, 2000), su presencia entraña nuevas discusiones referidas a la relación entre el arte, la política y la memoria, y, por tanto, se la ha asociado al denominado proceso de *institucionalización de la memoria* (Longoni, 2007). Las políticas públicas de memoria en la región pueden considerarse tanto como productos de los proyectos políticos, económicos, sociales y culturales del Estado y de los gobiernos que se encuentren en el poder, como de los acuerdos y negociaciones entre éstos y otros agentes sociales (Garretón Kreft et al., 2011). De este modo, las políticas de la memoria se refieren tanto a la proyección y aplicación de planes o cursos de acción, así como también implican el ejercicio de la función crítica revisora de las imágenes y los discursos establecidos por la memoria oficializada o el saber académico atravesado por silencios u olvidos de ciertos acontecimientos y hechos políticos del pasado, que se encuentran sedimentados en diversos soportes de rememoración (Besse, 2012, pp. 6-7). En este escenario, como mencionamos, se inscriben experiencias de espacios de memoria que integran, exposiciones de artes visuales contemporáneas dentro de sus programas, que ejercen un papel de relevancia en la reflexión y construcción de lecturas críticas sobre la temporalidad.

Por lo dicho, sostendremos aquí que el estudio de las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria supone el análisis de un complejo entramado de prácticas artísticas y expositivas, políticas institucionales y disputas por los sentidos atribuidos a hechos de la historia. Su propuesta, en tanto

vincula objetos, textos y prácticas en un entorno, hace posible el estudio de sus estrategias de espacialización a la hora de abordar discursos dedicados al recuerdo. Sus discursos, situados y específicos, establecen diálogos y disputas con los relatos generales que dan cuerpo a las instituciones que las albergan: mediante estrategias de montaje o yuxtaposición, colaboran a alumbrar lecturas sobre los procesos a los que refieren. Como dispositivos de construcción y administración de significados referidos a las artes y a la historia, las exposiciones comportan una importante potencia performativa (Battiti; 2016).

APUNTES SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO: INICIOS, PERSISTENCIAS Y MODIFICACIONES

Este proceso de investigación ha tomado como punto de partida la premisa de que las exposiciones realizadas en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (en adelante, CCMHC) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDDHH) se constituyen como actos de enunciación que administran significados e interpretaciones sobre el pasado reciente. Estos relatos desplazan, tensionan y reactualizan los discursos desplegados por estas instituciones; a la vez que establecen diálogos con otros espacios de memoria, colaborando a conformar un territorio trasandino de circulación de conceptos, estrategias expositivas y agentes. Asimismo, constituyen una vía de ingreso a los procesos de institucionalización de la memoria en ambos países, así como también de las relaciones entre arte y memoria que en ellos se construyen.

Durante este tiempo de trabajo, el trabajo se ha enriquecido de los aportes de múltiples instancias formativas. El recorrido por los seminarios del Doctorado en Artes ha colaborado a construir una mirada situada y crítica en torno a prácticas y procesos regionales. Este trayecto se ha complementado con múltiples intercambios, diálogos y espacios de enseñanza aprendizaje. En especial, se ha enriquecido con los aportes de dos campos disciplinares: en primer lugar, con la profundización del conocimiento en torno a los estudios curatoriales. Si bien mantienen zonas de contacto con la formación en historia de las artes[32], ellos recuperan otras especificidades y puntos de partida para procesos vinculados a las prácticas artísticas. Su énfasis está en las formas de puesta en público de prácticas y relatos, en una dinámica que pone en vinculación imágenes, discursos, objetos y procesos de múltiples proveniencias y tiempos. Del mismo modo, se trata de un campo que pone en el centro de su acción al

[32] Resulta valioso mencionar que los estudios de grado han estado dedicados a la historia de las artes, orientación artes visuales, por la Facultad de Artes (UNLP).

espacio, y, por tanto, a la experiencia, a los recorridos y a nuestro transcurrir en tanto sujetos -y cuerpos-. Es así que los vasos comunicantes entre la historia del arte y los estudios curatoriales han permitido complejizar y aportar nuevas lecturas al proceso de trabajo. En segundo lugar, hemos transcurrido por propuestas formativas vinculadas a los estudios sobre memoria, tanto en relación con los modos de abordar los problemas que anudan a la historia y a la memoria como vinculación del pasado y el presente, así como también con aproximaciones a los procesos históricos que dieron profundidad a estos conceptos en nuestra región. Por último, los diálogos con referentes de Derechos Humanos, curadores, artistas y otrxs colegas han sido fundamentales para dimensionar y direccionar la tarea de investigación.

Desde que se inició este recorrido se han introducido, también, algunas modificaciones fundamentales en nuestro quehacer. En un primer momento, los casos de estudio estaban referidos únicamente a las más de setenta exhibiciones de artes visuales del CCMHC realizadas durante los años 2010 y 2015. Posteriormente, con la intención de dar una mirada más amplia y referida a los procesos de memoria de la región, se incorporaron las experiencias situadas en su par chileno.

Después de una revisión del proceso de conformación de estas instituciones y los debates dedicados a la definición de qué actividades se desarrollarían en ellas, qué configuraciones espaciales -y corporales-, qué elementos se utilizarían dentro de sus relatos, hemos podido indagar también en estos procesos en otra clave: como ejercicios que ponen en vinculación un(os) presente(s) específico(s) con formas de modelar y narrar el pasado, a la vez que como operaciones con modulaciones específicas de este vínculo, como reconstrucciones, evocaciones, reposiciones. También, en esta clave de lectura que estamos escribiendo/trazando, nos interesa pensar en las exhibiciones como parte de la construcción de una cultura visual y modos de aproximación al pasado. En este sentido, hemos indagado una perspectiva que puede vincularse a los estudios culturales, iluminando prácticas que trabajan con el pasado desde procedimientos que se alejan de los cánones historiográficos, pero que forman parte del conjunto de referencias visuales con las que las exposiciones dialogan (Samuel, 2008).

En lo que refiere a los casos de estudio, se han examinado los modelos de trabajo memorial, así como también los modos de elaboración de relatos en torno al pasado reciente a partir de prácticas artísticas contemporáneas. En la misma línea, nos encontramos en la exploración de las transversalidades que engarzan ambas experiencias referidas a experiencias compartidas de memoria a partir de la identificación de estrategias, imaginarios, tematizaciones y recursos expositivos comunes a ambos países. De esta manera, esta investigación se aventura a integrar los conocimientos y experiencias chilenas y argentinas.

El dispositivo exhibición, como elemento central de este trabajo, continúa siendo abordado como una forma de elaborar relatos en torno al pasado reciente. Sin embargo, esta ampliación en el espectro de casos de estudio permite revisar su inscripción territorial. Se trata de un movimiento que va desde lo nacional -la experiencia del CCMHC, situado en el predio que anteriormente fuera la Escuela

Superior de Mecánica de la Armada, cuyo destino ha vertebrado los debates sobre el uso de sitios de memoria en Argentina-, hacia lo regional -recuperando el tránsito del MMDDHH, un espacio bajo la órbita gubernamental nacional cuya creación ha gestado diálogos e intercambios sobre este nudo problemático en Chile-. Si bien una exploración más profunda sobre los impactos de esta ampliación en el plan de trabajo escapa los límites de este escrito, nos interesa mencionar que ella abre el camino a la potencia de analizar un proceso regional, que articula las experiencias específicas con un conjunto de elementos en común: si bien existen diferencias y particularidades propias de cada nación, nos permite abordar formas, modulaciones y estrategias compartidas.

El transcurrir por distintos espacios formativos y de discusión sobre los múltiples campos del saber – hacer convocados desde este trabajo ha posibilitado reforzar y desplazar algunos énfasis desde los que hemos partido. En este sentido, resulta importante mencionar que la dimensión espacial y performativa de las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria ha ido cobrando fuerza en los caminos transitados. De la misma manera -y debido a la contemporaneidad de los eventos estudiados- el paso de los años y los sucesos sociales y políticos acontecidos en la región han aportado nuevos matices a las preguntas realizadas, y ha echado luz sobre las continuidades y rupturas entre los pasados y los presentes. Por último, un abordaje flexible y mutable del transcurrir del tiempo, el detenimiento en sus iteraciones y los diálogos entre tiempos distantes propias de los trabajos de la memoria -perspectiva que se refuerza también por las herramientas ofrecidas desde los estudios curatoriales- echa luz sobre otras formas de pensar el vínculo entre pasado y presente.

REFERENCIAS

Battiti, F. (2013). Las exposiciones como formas el discurso. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 59, 181-190.

Battiti, F. (2016). Introducción. *Revista Estudios Curatoriales, Teoría, Crítica, Historia, Universidad Tres de Febrero,3*(5), 2.

Besse, J. (2012). Entre dos muertes. Escansiones y silencios en las primeras narraciones historiográficas acerca del 16 de junio de 1955. *Memória em Rede* 4(7), 1-21.

Ferguson, B. (1996) Introduction. En F. Greenberg y S. Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*. London and New York : Routledge.

Garretón Kreft, F., González Le Saux, M., Lauzán, S., *Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay)*, Santiago de Chile:

Facultad de Derecho, Universidad de Chile.

Huyssen, Andreas (2000) "En busca del tiempo futuro" Revista *Puentes* n° 2, pps. 11-26.

Jelin, E. (2004), "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales", en *Estudios sociales* 27, segundo semestre de 2004, pps. 91-113.

Longoni, Ana (2007) "Encrucijadas del arte activista en la Argentina", Revista *ramona* n° 74, pp. 31-43.

Longoni, Ana (2010) "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos". En Crenzel, Emilio (ed.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.

Ramírez, M. C. (1996) "Brokering identities: art curators and de politics of cultural representation" en Greenberg, Ferguson y Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge.

Nora, P. (1989) "Memory and History: Les Lieux de Memoire", en *Representations* 26, pp. 7-25.

Nora, P. (2008), *Les lieux de mémoire*, Montevideo: Trilce.

Pacheco, Marcelo (2001) "Campos de batalla… Historia del arte vs. Práctica curatorial" en "Lecturas a bordo", *Micromuseo. Al fondo al sitio* [en línea] disponible en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html> [agosto de 2016]

Samuel, R. (2008) *Teatros de la memoria, vol. I. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, Valencia: Universitat de Valencia.

Schindel, Estela (2009) "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", Revista *Política y Cultura* n°31, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 65-87.

Todorov, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

EL ECOSISTEMA EMPRENDEDOR EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. LA INCORPORACIÓN DEL DISEÑO INDUSTRIAL COMO AGENTE ESTRATÉGICO DE INNOVACIÓN

Enrique D´Amico (LIDDI[33]/FdA/UNLP)

damico.enrique@gmail.com

La investigación en curso titulada originalmente "El ecosistema emprendedor en la provincia de Buenos Aires. La incorporación del diseño industrial como agente estratégico de innovación", es llevada a cabo bajo la dirección del Mgr Federico Del Giorgio Solfa, en el marco de una Beca Doctoral otorgada por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires que se encuentra en su tercer año y que involucra el cursado del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la UNLP, institución en la cual se lleva a cabo la investigación por medio del Laboratorio de Investigación y Desarrollo del Diseño Industrial (LIDDI).

[33] Laboratorio de Investigación y Desarrollo del Diseño Industrial (LIDDI)

RESUMEN

El nuevo paradigma laboral, signado por el trabajo autoorganizado y por la proliferación de manifestaciones profesionales del diseño, invita a explorar las diversas direcciones en que se expande el diseño industrial y de qué modo accionan los diseñadores emprendedores dentro del ecosistema en el que operan culturalmente y en el que buscan innovar a través de la creación de sentido. Es por ello, que la siguiente investigación en diseño, pretende identificar las prácticas que llevan a cabo los diseñadores industriales emprendedores en la provincia de Buenos Aires y analizar el proceso emprendedor, haciendo foco la caracterización de su etapa genealógica. Entendiendo al emprendedorismo como un fenómeno complejo y multidimensional, del cual pueden sistematizarse experiencias a partir del estudio de casos, con el fin de generar herramientas proyectuales para los futuros diseñadores que pretendan iniciar un proyecto autogestionado.

PALABRAS CLAVE

Diseño Industrial – Ecosistema Emprendedor - Provincia de Buenos Aires. – innovación - emprendedorismo

INTRODUCCIÓN

A los fines de este ensayo, y condensado los principales aportes de los autores abordados hasta el momento, diremos que el ecosistema emprendedor (de ahora en más EE), es:

> Un dispositivo de vinculación inter-actoral, en el cual, un conjunto heterogéneo e interdependiente de actores, cosas y lugares se vinculan (formal e informalmente), para lograr resultados con niveles de innovación superiores a los que podrían alcanzar de manera individual y dando lugar a diversas relaciones de gobernanza.

En otras palabras, podemos decir que el EE, es el tablero de juego en el cual operan los diseñadores emprendedores, del cual forman parte, y con el cual se genera una retroalimentación constante que mantiene vivo a dicho ecosistema.

Adicionalmente, los estudios en torno al emprendedorismo han sufrido un giro metodológico, pasado de un enfoque basado en los emprendedores en términos individuales, a un estudio basado en "el proceso emprendedor" en su conjunto (Stam y Spigel, 2016).

Para su análisis, este proceso fue estructurado temporalmente en tres momentos que son inherentes al proceso emprendedor, y del cual se desprenden diversos ejes de análisis en los cuales se profundizará:

1. El primer momento, es un estado que denominaremos *presente*, en el cual se conforman los emprendimientos y definen estratégicamente su campo de acción en base a la pregunta sobre ¿Cuál es el estado actual de las cosas?

Para esta etapa, resultó productivo el enfoque propuesto por Ezio Manzini en su libro «Cuando todos diseñan» (2015). Desde su perspectiva basada en la innovación social, nos convoca a pensar en el trabajo como un medio de expresión de los proyectos vitales de las personas. De esta manera, el diseño puede manifestarse de diversas maneras, llevando a cabo diferentes roles y generando cambios que podríamos definirlos como "innovaciones culturales", que, a su vez, expanden los límites del diseño industrial, dando lugar a nuevos discursos divergentes y nuevas temáticas son problematizadas.

En este momento, es relevante el enfoque propuesto por Dorst (2017) el cual introduce el concepto de "marcos de referencia" y plantea que:
«Un punto de contacto claro entre el método de creación de marcos de referencia y el pensamiento del campo más amplio de las ciencias de la gestión y la organización se encuentra en el terreno del emprendimiento» y asegura que «La innovación de marcos de referencia es una actividad de emprendimiento clave» (p 157-158).

Por otro lado, en este eje nos propondremos indagar cuáles son las habilidades y competencias específicas necesarias para llevar a cabo un emprendimiento y cómo podrían introducirse en el proceso de formación de estos profesionales universitarios.

2. El segundo momento, es una fase intermedia que denominaremos *realidad híbrida*, en la cual el diseñador emprendedor se vincula con otros actores del Ecosistema para materializar sus ideas.

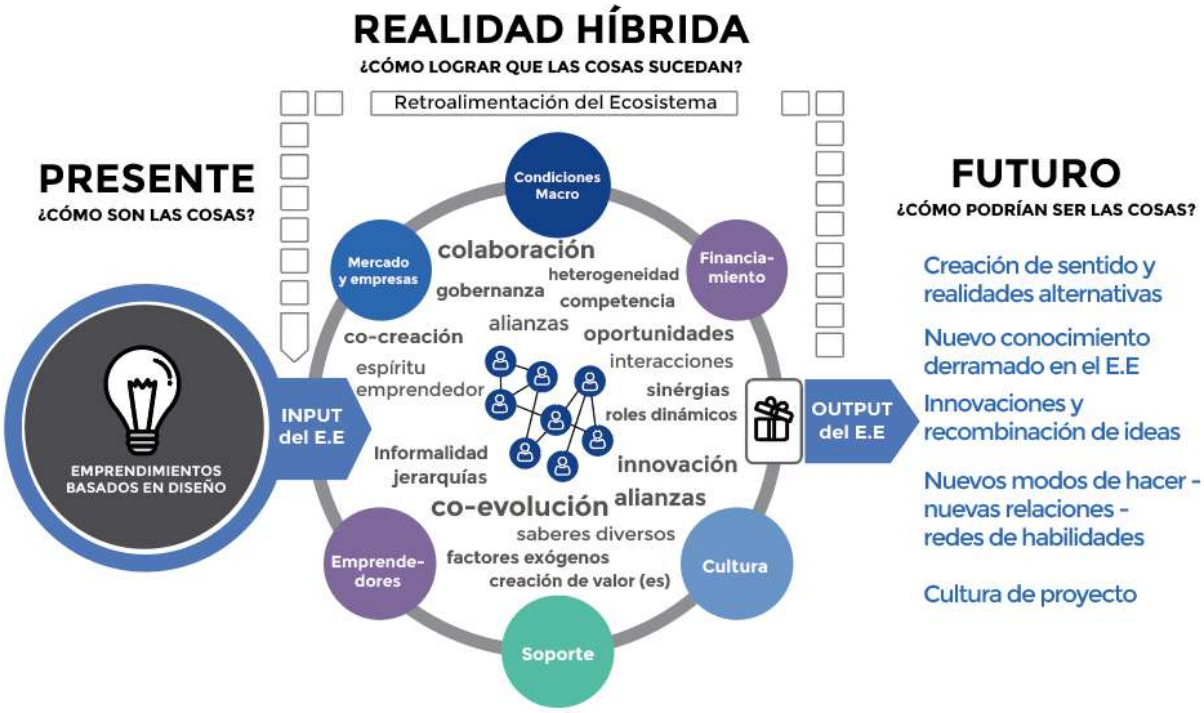
En esta fase, cobra importancia la mirada del diseño estratégico, que en términos de Leiro (2008, p. 25) le permite al diseñador navegar por la red, detectar conexiones, los signos y los rituales, dialogar con los actores humanos y artificiales, así como negociar con las entidades privadas, públicas, políticas y comunitarias.

Se suman a este autor, las miradas de Dorst (2017), Beatriz Galán (2009) e Isabel Campi (2020), quienes desarrollan conceptos sobre la habilidad de los diseñadores para integrar diversos saberes y generar marcos de referencias que propician la resolución de problemas de manera creativa y teniendo en claro el sistema que hay entorno al producto.

3. El tercer momento, si bien es inmanente al momento 1 (presente), es el escenario *futuro* para el cual el diseñador propone una solución de diseño guiado por la pregunta sobre ¿Cómo podrían ser las cosas?

Este tercer momento representa un área de resultados en diversos niveles. En primer lugar, se analizarán los resultados o productos que son llevados a cabo por los emprendimientos en sus diversos contextos de producción auto-organizda, para lo cual se abordaron categorías de autores como Bonsiepe (2010) que nos propone 13 vectores (driving forces) posibles para la innovación en diseño, pero además se pretende abordar como dijimos, la innovación desde el punto de vista social y su impacto cultural en el territorio en el cual operan los emprendimientos.

En segunda instancia, debido a que el eje del análisis de los ecosistemas emprendedores desplazó la figura individual de los emprendedores y se focaliza en "el proceso emprendedor" (Stam y Spigel, 2016), se detectó la importancia de analizar los diversos resultados que se logran a nivel ecosistema, entre los cuales estos autores ponen en relevancia la generación y captura de valor por parte de los emprendimientos productivos (en términos de Baumol, 1996), y que además mencionan como rasgo distintivo en relación a otros conceptos y ecosistemas similares (clusters, sistemas regionales de innovación, etc.), que en el EE, ocurre un flujo "derrame de conocimiento", vehiculizado por los propios emprendedores y los mentores, a través de redes informales de vinculación (Stam y Spiguel, 2016), compartiendo de algún modo la experiencia individual de lo que ellos denominan el "proceso emprendedor".



[Fig. 1] Esquema ecosistema emprendedor, elaboración propia, 2021

A continuación, se enumeran sintéticamente, las principales características de los EE.

a) Heterogeneidad de actores e informalidad en las interrelaciones.

b) Interdependencia entre actores.

c) Relaciones de gobernanza y "juegos de poder" entre actores.

d) Sistema multi-agente, dinámico, debido al cambio de roles de los actores dentro del EE.

e) Co-evolución de los actores constitutivos. El sistema se retroalimenta a sí mismo y se mantiene vivo gracias a la participación de los emprendedores.

f) Colaboración y Competencia entre actores.

g) Desplazamiento del imperativo de innovación: Los sistemas de innovación regionales de la década de los 90´s, estaban basados en modelos lineales, de innovación impulsada por la tecnología, mientras que

aquellos que emergieron a fines de la primera década del segundo milenio, se rigen por los modelos de negocios basados en los usuarios (Thomas & Autio 2019).

h) Se obtienen niveles de innovación superiores que los que se pueden lograr los actores individualmente;

i) Derrame horizontal de conocimiento entre los actores constitutivos (Autio et al., 2018: 20)

HIPÓTESIS

1. Los emprendimientos actúan como espacio de manifestación de los proyectos vitales individuales y/o colectivos de los diseñadores que a través de su auto-organización estratégica y el diseño de nuevos productos crean sentido y representaciones de escenarios futuros alternativos a los que ofrece tradicionalmente el mercado laboral actual.

2. La visión integradora (Campi, 2020) y la aplicación del pensamiento estratégico que singulariza al diseño industrial, le confiere las habilidades necesarias para actuar de nexo coordinante en los procesos de innovación con multiplicidad de actores, disciplinas y saberes característicos de los ecosistemas emprendedores.

3. La indefinición de teorías unívocas en torno al Diseño Industrial y la ampliación de su alcance profesional, y la escasa identidad colectiva de este grupo social (Correa, 2018) incentivan la creación de nuevos emprendimientos de diseño que más allá de impulsarse en la dimensión de creación de valor económico, se fundamentan en la utilización de las herramientas y metodologías del diseño para generar narrativas divergentes a las propuestas por las grandes organizaciones.

4. Independientemente de que los emprendimientos sobrevivan o no en el tiempo, el valor aportado al ecosistema emprendedor se basa en la creación y transferencia de nuevos conocimientos, y el aporte del potencial creativo y de nuevos marcos de referencia para la resolución de problemas. Es decir, actúan como agentes de innovación y generación de tendencias y apertura de nuevos nichos de mercado.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

-Analizar las particularidades que tiene el modo de trabajo auto-organizado en el campo del diseño industrial y su incidencia en el proceso de desarrollo de productos por parte de los emprendimientos.

Objetivos específicos:

-Identificar las valoraciones individuales que manifiestan los diseñadores industriales para elegir el emprendedorismo en relación a otro tipo de manifestaciones profesionales.

-Trazar vínculos entre ésta elección profesional, las temáticas que se eligen para diseñar y su materialización en soluciones concretas portadoras de sentido.

-Identificar las habilidades específicas y competencias específicas necesarias para una interacción eficiente dentro del ecosistema emprendedor.

- Caracterizar el rol de los diseñadores industriales en los emprendimientos a lo largo del desarrollo de productos.

-Identificar y caracterizar a los actores constitutivos del ecosistema emprendedor argentino.

- Analizar de qué manera interactúan los diseñadores industriales emprendedores con el resto de los actores del EE.

- Analizar cuál es el valor/aporte que entregan los emprendimientos al EE.

-Identificar los vectores de innovación que direccionan al diseño de productos llevados a cabo por los emprendimientos.

- Caracterizar y analizar las estrategias de diseño llevadas a cabo para la puesta en marcha de los emprendimientos.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

1. Los emprendimientos actúan como espacio de manifestación de los proyectos vitales individuales y/o colectivos de los diseñadores que a través de su auto-organización estratégica y el diseño de nuevos productos crean sentido y representaciones de escenarios futuros alternativos a los que ofrece tradicionalmente el mercado laboral actual.

2. La **visión integradora** (Campi, 2020) y la aplicación del pensamiento estratégico que singulariza al diseño industrial, le confiere las habilidades necesarias para actuar de **nexo coordinante** en los procesos

de innovación con multiplicidad de actores, disciplinas y saberes característicos de los ecosistemas emprendedores.

3. La indefinición de teorías unívocas en torno al Diseño Industrial y la ampliación de su alcance profesional, y la escasa identidad colectiva de este grupo social (Correa, 2018) incentivan la creación de nuevos emprendimientos de diseño que más allá de impulsarse en la dimensión de creación de valor económico, se fundamentan en la utilización de las herramientas y metodologías del diseño para generar narrativas divergentes a las propuestas por las grandes organizaciones.

¿QUÉ MODIFICACIONES FUERON SUPERADORAS DEL PLAN DE BECA ORIGINAL?

A pesar de la elaboración de un plan de acción deliberado, el proceso de investigación, en tacto práctica social, está sujeto a modificaciones y adaptaciones propias del devenir cotidiano de quienes lo llevamos a cabo.

Si bien se trata de una investigación cualitativa, en la cual a medida que se investiga emergen nuevos constructos conceptuales que direccionan el proceso, el contexto de pandemia mundial, impactó en el plan original. Este impacto tuvo aspectos negativos, pero también, otros que fueron superadores.

En cuanto a los aspectos negativos, podemos nombrar, la imposibilidad de llevar a cabo las entrevistas en los lugares naturales de trabajo de los diseñadores industriales emprendedores. Por otro lado, se interrumpió la dinámica presencial en la cual se trabajaba en conjunto a quien cumple la función de director de tesis, siendo remplazado por encuentros virtuales en los cuales el flujo de información y la construcción de conocimiento se vio erosionada.

Haciendo foco en las modificaciones que fueron superadoras, podemos decir que el auge de la virtualidad, sobre todo en el primer año de la pandemia, dio lugar al surgimiento de nuevos medios de difusión de la disciplina del Diseño Industrial, en los cuales se socializaron un sinnúmero de experiencias y relatos que, a pesar de su informalidad, son representativas del modo en que se desenvuelve la disciplina del diseño en nuestro país. Sistematizar estas experiencias, es parte del desafío que tiene este trabajo de investigación en diseño.

Por otro lado, en este contexto de emergencia, los emprendimientos de diseño, cumplieron un rol activo en la generación de productos que requirieron una respuesta rápida y flexible para brindar

soluciones en el ámbito de la salud, evidenciando una de las principales características que tienen estos agentes: la resiliencia[34]

¿CÓMO CONVIVE LA COTIDIANEIDAD LABORAL CON EL CRONOGRAMA PLANTEADO?

El hecho de disponer de una Beca de Investigación genera de algún modo el tiempo para avanzar con el proceso de investigación.

En mi caso puntual, con la pandemia, hubo una reestructuración de mi cotidianeidad laboral en sus diferentes facetas:

En lo referido a la Docencia[35], la virtualidad, implicó la adaptación de las clases y los trabajos prácticos llevados a cabo, lo cual, sumado a las nuevas modalidades de corrección y seguimiento clase a clase, demandó prácticamente el doble de tiempo del que estábamos habituados en la "antigua normalidad". Sumado el desgaste físico y cognitivo que implica esta modalidad totalmente nueva y repentina.

En la esfera privada, comencé a trabajar de manera remota, lo cual me permitió optimizar algunos tiempos, sobre todo de traslado, ya que la empresa para la cual trabajo está situada en Lanús Oeste. Eso me dio más disponibilidad horaria para avanzar en la lectura y búsqueda de nuevo material bibliográfico para ampliar el marco teórico.

Por último, y haciendo foco en la pregunta, durante 2020 el objetivo estuvo puesto en la finalización del Doctorado[36], logrando la finalización de la cursada, la aprobación completa de los Seminarios, quedando pendiente la corrección del Plan de Tesis correspondiente al taller de Tesis a cargo de la Profesora Lucía Wood.

Esto permitió, mantener vigente el cronograma planificado, y proyectar los años siguientes de beca en pos de elaborar un plan de tesis consistente, y a su vez, genera el tiempo y el espacio para revisar y trabajar en mayor detalle la propuesta, como así también, socializar los avances en diversos eventos

[34] Siguiendo el planteo de Manzini (p, 28), "la resiliencia debe entenderse, en relación a los sistemas socio- técnicos, como la capacidad de esos sistemas para hacer frente a la tensión y los fallos sin llegar al colapso, y lo que es más importante, por su disposición a aprender de las experiencias".

[35] Jefe de Trabajos Prácticos en Tecnología de Diseño Industrial 2A, Facultad de Artes, UNLP.
[36] Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la UNLP.

científicos, generar publicaciones y participaciones que servirán de plataforma sobre la cual apalancarme en el momento de aspirar al ingreso en la carrera de investigación a mediano plazo.

¿QUÉ FUTUROS IMAGINA PARA LA PROPIA INVESTIGACIÓN Y QUÉ PASADOS AÚN PERVIVEN?

El principal paso a seguir en lo referido al proyecto de investigación es finalizar el Plan de Tesis para logar su aprobación y comenzar a trabajar con el objetivo específico de finalizar la tesis propiamente dicha.

En particular, imagino una apertura del proceso de investigación, es decir, intensificar el intercambio con otros actores a través de entrevistas de las cuales, intuyo, se obtendrán conceptos emergentes y nuevos enfoques para abordar este problema de investigación.

Por otro lado, para complementar la perspectiva más sociológica de este trabajo, se prevé la incorporación de la Dra María Eugenia Correa, investigadora del CONICET y autora del libro «Entre la industria y la autogestión: construcción identitaria e inserción profesional de los diseñadores industriales» (2012)

En términos procedimentales, uno de los objetivos a corto plazo es la selección de caso de estudios representativos.

En lo personal, algunas de las cuestiones pasadas que perviven están vinculadas justamente a una dificultad por dar lugar a las modificaciones y ramificaciones que se van dando en el proceso de investigación, en el cual frecuentemente, surgen nuevos aportes que, si bien alternan el plan inicial, enriquecen la investigación y aumentan su validación.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Sociológica (México), 26(73), 249-264.

Baumol, W. J. (1996). Entrepreneurship: Productive, unproductive, and destructive. Journal of Business Venturing, 11(1), 3-22.

Brown, R., Mason, C., & Mawson, S. (2014). Increasing "The Vital 6 Percent": esigning Effective Public Policy to Support High Growth Firms.

Campi, I. (2020). ¿Qué es el diseño? Editorial Gustavo Gili.

Correa, M. E. (2012). Entre la industria y la autogestión. Análisis de la inserción laboral de los diseñadores industriales egresados de la Universidad de Buenos Aires (Doctoral dissertation, Tesis de Doctorado inédita. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

Dorst, K. (2018). Innovación y metodología. Nuevas formas de pensar y diseñar. Experimenta Libros.

Galán, Beatriz. "El rol del diseño en las economías creativas". En Diseño en Argentina. Estudio del impacto económico del diseño 2008, op. cit. p. 70.

Leiro, R. J. (2006). Diseño: estrategia y gestión. Ediciones Infinito.

Madrid,Experimenta Editorial.

Manzini, E. (2015). Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social, Madrid: Experimenta Theoria.

Mason, C., & Brown, R. (2014). Entrepreneurial ecosystems and growth oriented entrepreneurship. Final report to OECD, Paris, 30(1), 77-102.

Spigel, B., Kitigawa, F., Mason, C., & Izushi, H. (2020). A manifesto for researching entrepreneurial ecosystems.

Stam, F. C., & Spigel, B.(2016). Entrepreneurial ecosystems. USE Discussion paper series, 16(13).

Thomas, L. D. W., and E. Autio (forthcoming), "Innovation ecosystems", Oxford Research Encyclopaedia of Business and Management. Aldag, R. (Editor). UK: Oxford University Press. Octubre 2019.

GÉNERO Y ARTE CONTEMPORÁNEO: EL REGISTRO DENTRO DE LAS ARTES MULTIMEDIALES

Victoria Dallachiesa (IHAAA/FdA/UNLP)

victoriadallachiesa@gmail.com

RESUMEN

El plan de trabajo que se llevó a cabo durante la beca CIN fue titulado como *Arte y perspectiva de género. Estudio de instalaciones multimediales realizadas por artistas mujeres argentinas (2000-2018)*. El mismo fue

acreditado dentro del proyecto *Arte, Medios y Tecnologías. Estudio de prácticas híbridas locales para la producción de nuevas teorías, conceptos y categorías* dirigido por Natalia Matewecki.

La propuesta consistió en elaborar un registro detallado de artistas argentinas que hayan desarrollado instalaciones multimediales dentro de los siguientes circuitos nacionales de circulación y difusión de obras que se inscriban en las categorías de Arte y Nuevas Tecnologías: Cultura y Media, Fase, Artmedia y Premio Mamba.

PALABRAS CLAVE

Género - artistas argentinas - artes multimediales – registro

PLAN DE TRABAJO

El plan de trabajo fue titulado como *Arte y perspectiva de género. Estudio de instalaciones multimediales realizadas por artistas mujeres argentinas (2000-2018)* y dirigido por Natalia Matewecki.

Luego de haber transitado gran parte de la carrera de Diseño Multimedial en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, comenzó a tomar forma una interrogante que respondía no solo a una inquietud acerca de la disciplina, sino también a determinados posicionamientos sociales que fueron tomando más relevancia en los últimos años: ¿conocemos artistas argentinas que desarrollen obras vinculadas a la multimedia?

Reconociendo ciertas demandas del contexto histórico y social, la propuesta de este plan de trabajo fue la de poder elaborar un registro nacional que contenga información relevante sobre las artistas, sus producciones y sus profesiones, entre otros aspectos a tener en cuenta.

La propuesta contempló la problemática planteada en torno a la historia del arte, la semiótica, la sociología o la antropología, para poder establecer un vínculo interdisciplinario englobado principalmente por la Cultura Visual.

A partir del registro que se logró comenzar a elaborar, se pudo sistematizar parte del material relevado con los datos requeridos para lograr su difusión.

El abordaje de la propuesta se llevó a cabo a partir de algunos textos introductorios sobre el tema: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, [1971] 2001) e *Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?* (Pollock, 2017). Ambos escritos plantean un análisis sobre la falta de visibilidad de artistas mujeres a través de la historia del arte, y sobre los motivos por los cuales esto sucede de modo voluntario. Se desarrollan aspectos que no solo mencionan de falta de conocimiento

sobre artistas específicas que trazaron un trayecto interesante en torno al arte, sino también acerca de la construcción consciente de los registros orientados por fuera de ellas.

El texto de Pollock permito a su vez reforzar el desarrollo de este trabajo al establecer una relación temporal que indudablemente no logra consolidar una mirada menos estructurada y limitada.

Comenzar a abordar este tipo de registros no cubre las necesidades o demandas que se presentan en torno a la difusión y visibilización de las mujeres dentro del arte contemporáneo, pero comienza a afinar la brecha, e incluso, a expandir el panorama a nuevas disciplinas.

En sintonía con el objetivo general del proyecto en el cual se acreditó este plan de investigación, la línea de estudio fue pensada para poder contribuir con el:

> Aporte sustancial al avance del conocimiento histórico y teórico de un conjunto de prácticas locales que vinculan las artes, los medios y las tecnologías, a través de la producción de un marco teórico propio, así como de conceptos y categorías particulares que surjan del análisis de los casos (Matewecki & Reitano, 2019, p. 2).

Las obras que se relevaron pertenecen al campo disciplinar de la multimedia pensada como un híbrido o una manera de producir que no se encuentre determinada por la profesión de las artistas, sino por el vínculo entre disciplinas más tradicionales y el uso de nuevas tecnologías. Por esta razón, recurrimos a la Cultura Visual, un área de estudio interdisciplinaria que va más allá del análisis de las imágenes, en cuanto interpreta los acontecimientos visuales como lugar de interacción social, en el que los debates, los entredichos y las discusiones generan transformaciones y definiciones en términos de clase, de identidad y de género (Mirzoeff, 2003).

El trabajo posibilitó el inicio de un registro específico como también el análisis y la adaptación de determinados conceptos desarrollados dentro de la historia del arte tradicional, a una disciplina más orientada al arte contemporáneo.

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Durante el proceso de trabajo se pudieron concretar varios de los objetivos planteados.

En relación al material que se decidió utilizar para poder relevar a las artistas y sus obras, se pudo disponer de los catálogos de dos de los circuitos planteados en principio: Premio Mamba y Fase. A partir de ellos se comenzaron a seleccionar las obras que luego iban a poder consolidar el corpus del registro.

Durante el primer planteo de las obras que se iban a relevar se mencionó como recorte las instalaciones multimediales. Sin embargo, una vez que se dispuso del material, esa categoría dejó de ser condición para poder seleccionar las obras, ya que no permitía expandir el espectro de selección, por lo que se optó por incorporar producciones artísticas variadas (instalaciones, videoarte, NetArt, entre otras).

El registro comenzó a adquirir forma a través de un fichaje técnico en donde se detallaron los siguientes datos en la mayoría de los casos: nombre de las artistas, fecha y lugar de nacimiento, profesión, imagen de la obra, categoría en la que participó la obra en caso de que existiera de manera específica, el tipo de obra, el título de la obra y el año de presentación de la misma.

Como en todo proceso de investigación, se pudieron identificar obstáculos y dificultades. Uno de ellos consistió en no haber podido acceder a los catálogos de algunos de los circuitos que se habían propuesto para relevar información.

El plan de trabajo bajo una mirada macro logró obtener buenos resultados no solo en la concreción de la mayoría de los objetivos planteados, sino también para la exploración de nuevas aristas y la revisión de algunos términos o ideas planteadas desde el comienzo. A partir de esas modificaciones o cuestiones a tener en cuenta, se logró mayor especificidad y claridad sobre el trabajo.

REFERENCIAS

Matewecki, N. y Reitano, M. de las M. (2019). Artes, medios y tecnologías. Una introducción al análisis de prácticas híbridas locales. *Question*, *1*(61), e148. https://doi.org/10.24215/16696581e148

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Nochlin, L. [1971] (2001). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En K. Cordero e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Recuperado de https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/cftha/

Pollock, G. (2017). Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? *Estudios online sobre arte y mujer.* Recuperado de http://genero.bvsalud.org/lildbi/docsonline/get.php?id=1126

EL TIEMPO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO. LECTURAS PERFORMÁTICAS DEL PASADO

Valentina Valli (IPEAL/FdA/UNLP)

vallivalen@gmail.com

RESUMEN

El concepto actual del tiempo nos genera una lectura violenta, y nos atraviesa en todos los aspectos de nuestras vidas. No obstante, esta idea es desafiada por el tratamiento temporal como función reparadora y transformadora que muchas obras latinoamericanas contemporáneas ofrecen. En tal

sentido, en este proyecto nos proponemos indagar sobre esta relación que encierra la obra con el tiempo (al menos en uno de sus múltiples aspectos), agenciando recuerdos que trastornan el relato histórico-temporal establecido, permitiendo una resignificación en una lectura performática del pasado. Utilizando las categorías de lo ritual, lo exótico y la violencia, tenemos por objetivo explorar en las posibles disrupciones temporales por parte del arte, que generan un tiempo-otro en el cual se configuran reservas poéticas que impiden que el recuerdo se disuelva.

PALABRAS CLAVE

Tiempo - gesto político-crítico - arte latinoamericano contemporáneo- reserva poética

En el presente ensayo intentaré exponer algunos de los lineamientos, avatares y derroteros por los que transita mi plan de trabajo. Actualmente me encuentro culminando el segundo año de mi beca doctoral, la cual me fue otorgada en 2019 por la Universidad Nacional de la Plata (UNLP). El proyecto se titula "Subversiones temporales. La necesidad de recuperar el gesto político del tiempo en las obras de arte latinoamericanas", y me acompañan en este recorrido Silvia S. García como mi directora y M. Silvina Valesini como co-directora. Dicha beca se radica en una de las unidades de investigación de la Facultad de Artes (FdA), el IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano), en el cual participo hace años como becaria y colaboradora de proyectos I+D. A su vez, me encuentro cursando los últimos seminarios del Doctorado en Artes, dictado en la FdA, UNLP.

Mi actual proyecto surge como producto de los constantes cuestionamientos que atraviesan mi propia actividad investigativa. Mi participación en sucesivos proyectos de investigación (hasta la actualidad) y becas estudiantiles (EVC-CIN), sirvieron de marco de profundización en concepciones que atraviesan el rol del arte desde paradigmas estéticos, conceptualizaciones historiográficas, filosóficas y artísticas de la misma, como también de análisis de sus estrategias de subversión poética en contextos de producción popular latinoamericana.

La problemática sobre la que indago en el proyecto se centra entonces, en la relación que encierra/n la/s obra/s de arte con el tiempo (al menos en uno de sus múltiples aspectos), agenciando recuerdos que transtornan el relato histórico-temporal establecido, permitiendo a la vez una resignificación en una lectura performática del pasado.

La magnitud temporal en referencia a las obras de arte siempre fue una temática transversal a la Historia de las Artes Visuales, disciplina a la cual pertenezco. A su vez, atender a esta compleja dimensión, que se actualiza constantemente, implica revisar las concepciones con las cuales abordamos

el estudio de la Historia del Arte, como también nuestra forma actual de construir, criticar o reelaborar nuestros propios relatos como comunidad. Cabe entonces cuestionarse: ¿Cómo logra la obra romper con la linealidad cronológica y activar la memoria? ¿Qué estrategias poéticas se vislumbran en esta forma vincular con el tiempo? ¿Qué nuevas relecturas históricas y en cuanto a cuáles acontecimientos son posibles?

Como queda enunciado, el interés por las reflexiones emancipadoras que postula el arte en su opacidad siempre suscitó mi interés académico. Esto, a su vez, delineó con cierta "naturalidad" las preguntas investigativas en las que me encuentro ahondando como doctoranda.

LAS SUBVERSIONES TEMPORALES

El segundo año de beca es una especie de nudo que requiere ser desandado para armar mejor el propio recorrido. En su transcurso voy tomando dimensión de qué es lo que quiero investigar, qué es lo estrictamente necesario, cuáles son sus límites o sus excesos y, en torno a esto, como adaptar (si fuera necesario) el propio plan para que funcione de la mejor manera posible.

En mi caso, partir de las bases antes mencionadas requiere, necesariamente, un análisis situado y latinoamericano, que indague en nuestra memoria colectiva y en los recuerdos adormecidos que reclaman nuestra revisión actual. Como bien plantea Mieke Bal, "*en tiempos de crudeza política y social en el presente, los actos de memoria devienen tan indispensables para la supervivencia psíquica como atractivos por su reconfortante encanto, sugestivos de una privacidad a la que uno puede confiarse*" (2016; 340).

Re-pensar el tiempo, tiene por implicancia re-pensar la historia, lo cual nos habilita a cambiar relatos en torno a ello, como también a deconstruir categorías tales como lo "real" y la "verdad" establecidas localmente. En torno a esta tarea, la producción artística contemporánea nos ofrece miradas originales e inagotables. Como bien plantea Ticio Escobar:

> en un mundo mucho más descreído, también las reservas poéticas se disuelven. Cuando la modernidad organizó el mundo en forma laica, se crearon algunos reductos y el arte fue uno de ellos, un modo de salvaguardar un territorio de poesía, de asombro, de magia, en el cual pudiéramos cuidar cierta necesidad de ficción, de ser un poco locos (2017; s/n).

Reparar en aquellas marcas propias, que rigieron y fundaron nuestro relato histórico latinoamericano es una tarea exigente y demasiado abarcativa. No obstante, es necesario comenzar a generar ciertas estrategias que revisen cómo opera la obra de arte en este entramado, y este proyecto adhiere a esta perspectiva.

En este sentido, recuperar el concepto de "gesto", en términos de Didi-Huberman (2017) posee una estrecha relación con la política, en tanto formas antropológicas sensibles, que nos movilizan, orientan o ponen en práctica, a la vez que se transmiten y sobreviven a nosotros mismos. En relación al concepto del *pathos* planteada por Aby Warburg, Didi-Huberman rescata que estos gestos se inscriben en la historia, dejando rastros. Estas formas culturales, dejan marcas donde se posibilita la emergencia de esos tiempos-otros, con toda la fuerza política-crítica que queda allí resguardada. De esta forma, la potencia gestual, cargará a las producciones de una intencionalidad particularmente dirigida a estimular el cambio social, explotando su potencial transformador e intentado rearticular estética y políticamente la mirada.

Atendiendo a esa idea, este proyecto tiene por unidades de análisis un corpus de obras contemporáneas y latinoamericanas, seleccionadas en base a tres criterios que nos introducen en la temática y nos abren al cuestionamiento constructivo. Considero que estas categorías se encuentran intrínsecamente relacionadas a la historia de nuestra Patria Grande y que plantean una ruptura con la linealidad temporal habilitando la emergencia de recuerdos: lo ritual, lo exótico (en vínculo a la mirada ajena, a las concepciones de otredad) y la violencia.

En torno a esto, se puede pensar que la ruptura del tiempo lineal por parte del arte, conforma un movimiento, un gesto (Didi-Huberman; 2017), donde se aloja un tiempo diferente, un tiempo disruptivo que da cuenta de las idas y vueltas, de las discontinuidades históricas: "*(…) se produce una imagen que, súbitamente, convoca algo del orden de lo inmemorial en la constelación del presente: un síntoma de tiempo diferente*" (Didi-Huberman; 2017, s/n). En dicho tiempo, las categorías elegidas, como lo exótico, la violencia y lo ritual, se configuran como reservas poéticas que impiden que el recuerdo se disuelva.

Para la unidad de análisis denominada como *lo exótico*, he tomado "Yo, mestizo" (2017) de Jonathas de Andrade [Fig. 1] y "300 actas" (2017) de Cristina Piffer [Fig. 2]. Es importante señalar que lo exótico está aquí vinculado a las visiones de la otredad que plantearon maneras de entender nuestras raíces en base a determinaciones ajenas, que muchas veces nos condenaron a una función periférica y primitiva en términos de Nelly Richard (2009). Ambas obras propuestas, parten de archivos que evocan la forma de domesticar y entender lo latinoamericano desde la función centro (constituida fundamentalmente por los países llamados de 'primer mundo') que establece esta misma autora. Explorar en esta categoría las formas de representación de ese pasado local en la actualidad, permite desandar ciertas condiciones que históricamente nos han sido impuestas, avizorando un presente diferente en sus nuevas visualidades.

[Fig. 1]

[Fig. 2]

En cuanto a la unidad que refiere a *la violencia* he tomado las obras "Bocas de ceniza" (2003-2004) de Juan Manuel Echavarría [Fig. 3] y "Re/tratos" (2007) de Oscar Muñoz [Fig. 4]. Esta categoría tiene larga trayectoria en nuestra historia, basta citar la virulenta "Conquista de América" o las implicancias atroces de la aplicación del "Plan Cóndor" en nuestras tierras. Sin embargo, desde aquí pretendo atender a otras nuevas formas de violencia que sufre Latinoamérica, intentando no detenerme en el flagelo en sí, sino remarcando el potencial transformador de las producciones artísticas críticas al respecto. Como bien rescata Grüner (2017), la historia misma representa un campo de batalla, donde habitan fuerzas en pugna, poder, dominación, pero también resistencias; siendo así, una antropología conflictiva de las imágenes puede colaborar a salir de la concepción lineal, serena y desproblematizada de la historia del arte.

[Fig. 3]

[Fig. 4]

Por último, para la dimensión de *lo ritual* he tomado las obras "El pedimento" (2009-2015) de Ana Gallardo [Fig. 5] y "Lujoso silencio" (2011) de Catalina Swinburn y Teresita Aninat [Fig. 6]. En relación a esta categoría, rescato a Colombres, quien plantea que las formas rituales se asocian a la magia y a lo creacional, ya que es allí *"(…) donde reside su gran carga emocional, su posibilidad de trasformar la realidad, de alterar el devenir"* (2013: 62). Lo ritual, a su vez, no se limita a la persecución de un fin, sino que también permite conservar y transmitir los fundamentos de una sociedad que en su lógica persisten. Partiendo de esta perspectiva, pretendo abordar la sabiduría actualizada del pensamiento ritual, de nuestras raíces ancestrales y originarias, como también las transformaciones y reflexiones que ofrecen estas nuevas formas de elaborar los tiempos míticos en función de las nuevas necesidades acuciantes, que han logrado pervivir en el arte latinoamericano contemporáneo.

[Fig. 5]

[Fig. 6]

Entiendo que estas categorías representan conceptualizaciones que sintetizan, aquellos relatos hegemónicos impuestos que han construido nuestra historia. Partiendo de estas unidades de análisis, se abre la posibilidad de valorizar las producciones artísticas que incansablemente desafiaron esas temporalidades buscando las grietas transformadoras. En el análisis subyace la capacidad emancipatoria

que encierran las obras, y podemos visualizar aquellos relatos que nos son propios y que nos exigen re-definiciones.

Tomando este punto de partida, actualmente intento profundizar el contacto con aquella "*(…) experiencia real, pura del tiempo en el acontecimiento, en movimiento (..)*" (Didi-Huberman; 2017, s/n) que es recuperada por la imagen y que se abre a esta dimensión viva de la experiencia. Atender esta perspectiva, revaloriza una "*(…) ética del arte, mediante la cual el arte mismo, usando su lenguaje y sus estrategias, produce esas intensificaciones de la experiencia, esas preguntas más hondas sobre el sentido y, en última instancia, un compromiso con la condición humana*" (Escobar; 2017; s/n).

Si bien continúo comulgando con lo que hasta aquí he expuesto, el tránsito por los diversos seminarios propuestos por el plan de estudios de Doctorado en Artes, me ayuda a reconocer puntos que requieren ser reforzados como también aquellos conceptos en los que es importante profundizar para sostener el hilo argumental de la futura tesis. En tal sentido, en mi propuesta advierto que sería importante replantear o argumentar de forma más firme mis unidades de análisis, quizás desde un aspecto metodológico que les provea mayor solidez argumental, aunque siempre posicionada desde una perspectiva hermenéutica. De este modo, apunto a encontrar las mejores maneras de abordar las hipótesis postuladas en mi plan de trabajo, y a intentar profundizar en los inconvenientes que surjan en el recorrido para superarlos de manera constructiva.

TIEMPOS TRASTORNADOS Y REPARACIONES NECESARIAS

Las experiencias hasta aquí relatadas y el recorrido realizado, han reforzado mi compromiso en reconocer aquellos puntos de interpelación. Formular interrogantes acerca de temáticas a abordar y desarrollar que profundicen el campo de indagación de nuevas búsquedas, como también la habilitación de miradas originales y disruptivas en torno a la re-construcción de nuestra historia, atendiendo a las aperturas crítico-políticas que el arte nos ofrece.

No obstante, esta investigación aún se encuentra en estadío de proceso, consolidando sus cimientos e intentando delinear su estructura. En este sentido, pensar la cotidianeidad laboral y el cronograma estipulado inicialmente implica inevitablemente nombrar la actual situación sanitaria, ya que no hay plan de trabajo que le haya podido resistir. A la vez que afectó e hizo crisis en diversos ámbitos de la vida, esta nueva cotidianidad determinó nuevas maneras de vincularme con la investigación, generó problemáticas antes impensadas y, en mi caso particular, propició nuevas lecturas sobre las temporalidades tan extrañas que nos atraviesan.

Resulta complejo imaginar cómo continuará su cauce la pandemia, pero queda claro que hay algo de la previsibilidad que se ha roto. Lo que sí puedo decir, es que el tiempo subjetivo se encuentra en su esplendor, y posee cierto grado de análisis para mi trabajo investigativo. Nutrirse de estas experiencias

antes impensadas, moldea y redefine el plan de trabajo, acercándolo a la vida y profundizando en significaciones antes no previstas.

Aún en estos tiempos tan extraños, continúo abrazando esta búsqueda, en la cual no dejo de ampliar mi capacidad de asombro con los acontecimientos que me toca vivir. Desde este punto de vista, entiendo que *"(…) todo el arte es contemporáneo, que el arte de ayer dice otras cosas hoy y que el pasado fue un presente que anticipó un futuro"* (Speranza, 2017: 9), y en este sentido, espero que este plan de trabajo acerque respuestas o andamiajes que, desde el arte y su encuentro con tiempos-otros, permitan avizorar reconciliaciones entre nuestro pasado y nuestro presente, en vistas de un futuro diferente.

REFERENCIAS

Bal, M. (2016) *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ed. AKAL/Estudios Visuales; Madrid; España.

Boglione, R. (28 de marzo de 2017): "La necesidad de buscar lo imposible" Entrevista a Ticio Escobar. La Diaria. Recuperado de: https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/la-necesidad-de-buscar-lo-imposible/

Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.

Didi-Huberman, G. (2017). Catálogo de Muestra "Sublevaciones". Buenos Aires: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional de Tres de Febrero. ISBN 978-987-4151-08-7.

Didi- Huberman, G. "O de la imagen, esa mariposa imposible". [en línea] Recuperado de: https://medium.com/revista-hugo/georges-didi-huberman-3d7c3d35e6f7

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Ed. Antonio Machado, Madrid.

Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes. [en línea] Recuperado de: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política "warburguiana" en la antropología del arte*. Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Buenos Aires; Argentina.

Richard, N. (2009). "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". Esfera Pública, 28, 2009. [en línea] Recuperado de: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard

Richard, N. (2007). “Lo crítico y lo político del arte”. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Richard, N. (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: Marchán Fiz, S. (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 115-126.

Richard, N. (2005). “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?”. En: Oyarzún, P.: *Arte y Política*. Santiago de Chile, UniversidadArcis, pp. 33-46.

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Ed. Anagrama; Barcelona, España.

¿ALGUIEN, POR FAVOR, QUIERE PENSAR EN LXS NIÑXS? PROCESOS Y PROBLEMAS EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE TEATRO, INFANCIAS Y HETEROSEXUALIDAD

Germán Casella (IHAAA/FdA/UNLP)

casellahav@gmail.com

RESUMEN

Se presentan los registros del encuentro realizado en el marco de las I Jornadas de Becarixs de la Facultad de Artes (UNLP). Se abordan así dos aspectos centrales durante el proceso de investigación como becarix UNLP: los principales lineamientos metodológico-conceptuales y las problemáticas acerca del hacer vivo en el trayecto. Respecto del primero, se propone un panorama metodológico de abordaje acerca de los procesos de selección y presentación de obras de teatro para «niños» en la Ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) y la heterosexualización de la realidad simbólica infantil. La misma, constituida por discursos teatrales específicos, se piensa como determinada previamente por procesos de interpretación de públicos. Estos forman parte de las políticas culturales entendidas como lo que termina por incidir en la toma de decisión y significación y lo que genera sus posteriores cristalizaciones. Siendo así, es en aquellos procesos en donde las interpretaciones y (pre)conceptualizaciones culturales sostienen la promoción de discursos heterosexuales teatrales para las infancias. Se podrán analizar así los criterios de lo (im)posible en materia sexo-genérica a través del estudio de los límites para la acción pública que ocultan la génesis del género y sostienen su apariencia de sustancia. Tal perspectiva de estudios habilita a preguntarse entonces no solo por el funcionamiento de algunas políticas culturales para las infancias espectadoras locales, sino también por sus determinismos, exclusiones y (re)producciones performativas sobre sexo-género. Por otro lado, se focalizará en algunos problemas del hacer en la investigación relacionados con la cercanía entre investigaciones y los modos epistemológicos de pensar el objeto. De esta manera, se produce un registro escrito de una serie de pensamientos y deducciones que se esperan volver activos en el tiempo de trabajo que se convoca.

PALABRAS CLAVE

Teatro - infancias - heterosexualidad - investigación - Epistemología

Este artículo es un registro de la presentación realizada en las I Jornadas de Becarixs de la Facultad de Artes de la UNLP, durante el mes de noviembre de 2020. En estas se expusieron, en principio, los lineamientos teóricos y generales de la tesis de doctorado «*Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para "niños"*». Se desarrolla bajo el marco de una Beca Doctoral UNLP, obtenida en el año 2019, con la dirección del Dr. Gustavo Radice y se encuentra radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FA-UNLP. La misma tiene como tema la heterosexualización del teatro para las infancias a través de políticas culturales locales, centralizando en los procesos de selección y presentación de obras de teatro destinadas a públicos infantiles platenses en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (2010-2020). Así, este texto tiene por objetivo presentar dos focos de abordaje: por un lado, se desarrollará el planteamiento del problema e hipótesis y objetivos de la investigación. Un primer acercamiento demostrará las líneas principales y las diversas conceptualizaciones que constituyen el marco teórico y sus generalizaciones. Por otro lado, y en el espíritu de los objetivos de intercambio horizontal de las Jornadas, se contestarán las preguntas planteadas respecto del proceso de investigación como becarix. Se expondrán las ansiedades, dificultades y cuestionamientos al propio hacer como investigadorx que en el caso están atravesadas por la cercanía temática y teórica con una experiencia anterior. A la vez, se plantearán búsquedas relacionadas con la mirada epistemológica de la articulación (Haraway, 1995), como un modo de volver activas las unidades. Se espera finalmente que este artículo aporte al proceso de trabajo del becarix en términos de orientación y cuestionamiento de la acción profesional.

PRIMERA PARTE

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Durante la última década en la Argentina se han planteado diversas legislaciones y decretos que avalan y a la vez son parte de un proceso deconstructivo sobre las perspectivas de género y disidencias sexuales en materia socio-cultural. Así, se asiste a un clima social en donde se cuestionan los orígenes histórico-políticos de la heterosexualidad binaria como pretendida realidad biologicista determinante. Una porción de estos determinismos naturalistas promueve relaciones hegemónicas frente a la constitución de la infancia como categoría social. Es decir que el ser de la infancia será siempre un efecto de una serie de instituciones adultas intervinientes (Diker, 2009) entre las que se encuentra la heterosexualidad binaria como norma obligatoria naturalizada (Butler, 2017, 2018; Preciado, 2009; Wittig, 2006). Esta última se ve sostenida en la puesta en valor de ciertas condiciones de existencia que se regularizan también mediante discursos teatrales para la infancia (Casella, 2020). Siendo así existirá un teatro para *niños* que (re)produce regularidades sobre modos de transitar la infancia como una preparación para un futuro binario-heterosexual. De este modo las obras de teatro pensadas para *los niños* terminan por heterosexualizar la realidad simbólica infantil. Sin embargo, existirá una instancia previa a la creación de discursividades teatrales que está relacionada con las políticas culturales. Estas responden, en parte, a procesos de interpretación de público que tienden a incidir a la vez en diversos procesos de significación y sus respectivas cristalizaciones (Ferreño, 2014; Grimson, 2014). Así, aquellos discursos heterosexualizantes de y para la infancia como categoría social se ven (im)posibilitados mediante políticas culturales. En estos términos, las mismas tenderían a priorizar poéticas teatrales que perpetúan una experiencia genérico-sexual por sobre otras. Cabe preguntarse entonces por el funcionamiento y los procesos de algunas políticas culturales para las infancias locales, pensando en el teatro infantil como una más de las instituciones que las componen como categoría social (Casella, 2020). Así, serán las políticas culturales para la infancia lo que determina previamente la heterosexualización del teatro infantil y su consecuente (re)producción de discursos performativos de género y sexo. Es decir que habrá una lectura esencialmente heterobinaria del público infantil ya desde los procesos de interpretación que habilitan o no ciertas presentaciones teatrales sexo-disidentes. Los procesos de selección de obras serán entonces la consecuencia de manipulaciones simbólicas que generan un sentido común (Nun, 2014) promotor y productor de realidades infantiles heterosexualizadas.

Para tal fin se proponen analizar los procesos de selección y presentación de obras de teatro para la(s) infancia(s) en temporadas de Vacaciones de Invierno -entre los años 2010 y 2020- en la Ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Estas últimas están a cargo del Área de Programación de Teatro y Danza del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata. La selección de corpus permitirá tensionar las políticas culturales que son asunto municipal y, por tanto, un espacio de divulgación hegemónico de sentidos sobre lo teatral infantil. No debe obviarse que sus condiciones de producción y presentación no tienen precedente ni equivalente en la Ciudad puesto que es la única experiencia que anualmente centraliza diversidad de obras teatrales

para *chicos*. Cuenta con más de diez propuestas teatrales por temporada en presentación simultánea y es de fácil acceso en términos económicos, lo que incita a una fuerte circulación de espectadorxs que probablemente sea la mayor del año.

Finalmente, el corte cronológico está marcado por algunos hitos que son consecuencia y promoción de la desnaturalización de las relaciones de género, a saber: el decreto-ley de Matrimonio Igualitario (2010), la ley de Identidad de género (2012), los movimientos del Ni una menos (2015), la media sanción en la Cámara de Diputados de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2018), la Ley Micaela (2019), entre otras culminando finalmente con la aprobación de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020). Se considerará entonces cómo los cambios en materia social podrían o no condicionar los procesos de selección e interpretación de público infantil local. Para ello se deberá entrevistar a diversos agentes del campo teatral platense buscando una contraposición entre productorxs de obras y agentes seleccionadores. Las convocatorias, los criterios de selección y cronogramas de temporadas y actividades funcionarán como unidades de análisis a revisar frente a las experiencias concretas de lxs teatristas partícipes.

PROBLEMA CENTRAL Y SECUNDARIO

El anterior planteamiento del problema presenta diversos estratos de ocupación que están relacionados con la vacancia del tema en términos de epistemología e investigación. Por un lado, la centralidad de la problematización estará en revisar las (pre)conceptualizaciones e interpretaciones que sostienen las políticas culturales del CC Pasaje Dardo Rocha sobre el teatro infantil. Se focalizará en los procesos de significación que naturalizan lo heterobinario y así hegemonizan un tipo de discursividad teatral. Pero por otro lado, no deben obviarse las dificultades que atraviesa el anterior abordaje en relación a la ausencia de criterios comunes sobre lo que el teatro infantil es. Así, la investigación buscará ocuparse también de diversas trayectorias, epistemologías y experiencias que componen al campo teatral infantil local. Se deberá problematizar acerca de «la constitución política del sujeto» (Butler, 2017, p. 47) en el teatro para *niños*, es decir las enunciaciones sobre la infancia en materia de género, política e historia. Se podrá tensionar así cómo las poéticas teatrales terminan finalmente (im)posibilitándose al momento del encuentro con los requisitos y criterios de selección para la presentación en, al menos, ámbitos municipales.

HIPÓTESIS

1. La heterosexualización de la realidad simbólica infantil, a través de discursos teatrales específicos, está determinada previamente por las instancias de selección y presentación de obras. Estas últimas son parte de las políticas culturales, pensadas como lo que incide en la toma de decisión y significación de un grupo espectatorial. Siendo así, es en estos procesos en donde las interpretaciones y (pre)conceptualizaciones culturales sostienen la promoción de discursos heterosexuales teatrales para la infancia.
2. Las lecturas esencialmente heterobinarias sobre la infancia espectadora son parte de las generalizaciones constitutivas propias de una política cultural específica. Así, estas habilitan y promueven obras de teatro para la infancia que tienden a la exclusión de ciertos discursos y, a la vez, a la valoración de lo heterosexual como sentido hegemónico.

OBJETIVOS GENERALES

- Conformar un panorama de abordaje posible a partir de conceptualizar el teatro, las infancias y la heterosexualidad como lo que integra también a las políticas culturales locales
- Visibilizar los sentidos sobre lo infantil atravesado por lo heterobinario que se constituyen mediante procesos de significación reconocibles y sostenidos en el corte espacial y cronológico propuesto
- Identificar y analizar los cambios culturales en materia sexo-genérica que se sostienen y reflejan a través de la puesta en circulación de acontecimientos poéticos como espacios de determinación y cristalización de sentidos sobre lo infantil.

OBJETIVOS PARTICULARES

- Promover y sostener cruces conceptuales entre los campos propuestos para identificar y complejizar los sentidos sobre sexo-género e infancias que se conforman en el corte espacial y cronológico planteado
- Visibilizar aquello que incide en la toma de decisión sobre un campo teatral específico a través de generar espacios de recolección de datos tales como la creación de entrevistas individuales y colectivas y el registro de convocatorias y cronogramas de presentación
- Sistematizar y problematizar los procesos de selección y presentación de obras a través de producir una red de tramas de reflexión que densifique los criterios encontrados en materia sexo-genérica
- Relevar las producciones escénicas en el período propuesto, promovidas por lxs agentes culturales nucleados en el CC Pasaje Dardo Rocha, para buscar las tensiones conceptuales entre lo enunciado en entrevistas -en materia discursiva sobre infancia y sexogénero- y lo presentado durante el período analizado.

SEGUNDA PARTE

UN PROCESO VIVO DE INVESTIGACIÓN

En esta segunda parte se profundizará en las preguntas planteadas[37] durante las I Jornadas de Becarixs de la Facultad de Artes de la UNLP. Se visibilizarán las problemáticas y tensiones propias de poner en acción un plan de trabajo, lo cual implica una serie de ansiedades y obstáculos que radican en diversas razones. En el caso cabe destacar que la mencionada tesis doctoral se plantea como una profundización de la tesis de maestría «*Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada*» (Casella, 2020). La cercanía temporal entre investigaciones y procesos de escritura es un factor transversal que implica tanto lo metodológico conceptual como lo cotidiano en el hacer becario. En la tesis de maestría se problematizó alrededor de las representaciones discursivas de género y sexo en el teatro para *niños* de la Ciudad de La Plata y su condición performativa sobre las infancias espectadoras. Para ello se planteó que los tres campos convocantes -teatro, infancias, género y sexo- son categorías (per)formativas del sujeto sobre el que operan. Por tanto, se propuso al teatro para *niños*, platense al menos, como una estrategia de crianza sostenedora de regularidades estructurantes (Bourdieu, 2000) que pone en valor ciertas condiciones de existencia. Éstas terminan por heterosexualizar la realidad simbólica infantil mediante discursividades teatrales marcadas por normativas específicas. Lo anterior supuso, por un lado, abordar a la crianza como un esfuerzo de intervención política y medio de coacción (Aguirre Dávila, 2000; Bocanegra, 2007). El teatro para niños, como un instaurador de subjetividades (Dubatti, 2012) será entonces una más de las instituciones que componen a la infancia entendida como territorio de intervención (Carli, 2002; Diker, 2009). Por otro lado, se debió asumir al sistema de sexo-género como repeticiones estilizadas de actos generadores de apariencia de sustancia (Butler, 2017, 2018). Así, los discursos teatrales serán también actos performativos del género que terminan por inscribir al público infantil en una rejilla de inteligibilidad heterosexual. Finalmente, se instituyó la categoría de *espectador protoadulto heteronormado* (Casella, 2020) para dar cuenta de los discursos locales que sostienen un sesgo generacional y de género por y a

[37] Entre otras, las preguntas enunciadas fueron: ¿cuáles son los primeros problemas de investigación que incluyen poner en acción el plan de beca? ¿qué ansiedades presenta iniciarse en este camino de prácticas activas? ¿qué futuros imagina para la propia investigación y qué pasados aún perviven?. Se contestan de modo transversal y se sostienen como orientadoras para el desarrollo del artículo.

través del teatro estudiado. Es decir, que sostienen una (re)producción social basada en regularidades que terminan por heterosexualizar la realidad simbólica infantil.

En este sentido la cercanía entre los lineamientos conceptuales y la temporalidad entre ambas investigaciones, como ya se dijo, determinan una serie de ansiedades y cuestionamientos. Poner en acción un plan de beca implica volver concretas las realidades que se proyectan de un modo y se direccionan en sentidos siempre novedosos. Por ejemplo, se deben negociar las maneras en que se amplían las preguntas de investigación con los tiempos otorgados por el sistema de becas. Hasta dónde se puede profundizar es un factor reconocible que emerge durante el proceso de escritura de la tesis. Esto implica entonces focalizar y abrazar la idea de que los resultados -y el marco teórico- son una parcialidad situada (Haraway, 1995). Lo que se busca como respuesta que abre más preguntas es en realidad una serie de posicionamientos políticos sobre un tema que necesariamente deben enunciarse y cuestionarse. Siendo así, en una mirada general, el plan puede ser insuficiente en tanto abre a pensar hasta qué punto es el mismo una guía en los momentos más álgidos. A la vez las experiencias pasadas, como ya se dijo, si bien son fuertes invitan a pensar en diversas constelaciones de sentido que podrían conformar una gran investigación. Es entonces que aparecen ciertas ansiedades alrededor de cómo mirar lo ya visto sin promover un trabajo hermenéutico. El miedo a ser autorreferencial se mezcla con la búsqueda de una epistemología de la articulación (Haraway, 1995) en la que los objetos -infancias, teatro, sexogénero- sean elementos activos. Cómo encontrarse con el propio hacer del pasado desde la mirada del presente genera una serie de inquietudes que atraviesan tanto el temor a la repetición como la búsqueda de superación del propio hacer profesional. También incluye esto la recolección de datos que, al tratarse de acontecimientos conviviales, complejiza dicha acción y desafía la ya reconocida dificultad de analizar obras de teatro. Por último, lo anterior supone una serie de imaginaciones que se implican en el tiempo futuro y que tienen que ver tanto con deseos personales como generales. Se espera la publicación de dicha investigación, pero a la vez se proyecta la producción de una nueva conceptualización a partir de tensionar ambas tesis. Es decir, un tercer abordaje que culmine -y abra- hacia una teoría del teatro infantil en donde el sistema de sexo-género sea la perspectiva principal. La búsqueda final es por una epistemología del teatro para las infancias que tome al sujeto espectador como uno situado y político. Las variables que lo implican deben centralizar en su condición de sujeto sexuado y las diversas articulaciones que dialogan con tales miradas.

A MODO DE CIERRE

Lo plasmado en este artículo fue la sistematización de lo acontecido en las I Jornadas de Becarixs FA UNLP a través de una división en focos de desarrollo. Así, se presentaron los principales lineamientos

metodológicos de la investigación para visibilizar los objetivos e hipótesis. Se planteó que la heterosexualización del teatro para las infancias tiene una determinación previa en los procesos de selección y presentación. Estos son parte de las políticas culturales locales y serán el objeto de estudio en tanto funcionan como lo que pretende incidir en la toma de decisión. Desnaturalizar y tensionar lo abordado desde esta perspectiva permitirá entonces no tanto definir al sujeto como interpretar los mecanismos que tallan los paradigmas teatrales infantiles en materia sexogenérica. Por otro lado, se cuestionó tibiamente el hacer becario a través del registro escrito de lo sucedido durante el encuentro de becarixs. La cercanía con la investigación anterior y las búsquedas por nuevas miradas sobre objetos similares determinan una serie de ansiedades que se espera saldar en un futuro cercano. El deseo y objetivo final entonces será la creación de una teoría del teatro para las infancias en donde una epistemología de la articulación sostenga miradas respecto de la heterosexualidad como amasijo de signos (Preciado, 2009).

REFERENCIAS

Aguirre Dávila, E. (2000). Socialización y prácticas de crianza. En E. Aguirre Dávila & E. Durán (Comps.), *Socialización: prácticas de crianza y cuidado de la salud: un estudio con familias y niños que inician sus escolarización en Santa Fé de Bogotá* (pp. 19-92). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia CES

Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós

Bocanegra Acosta, E. (2007). Las prácticas de crianza entre la Colonia y la Independencia de Colombia: los discursos que las enuncian y las hacen visibles. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,* 5 (1), s/p. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77350107

Bourdieu, P. (2000). De la regla a las estrategias. En *Cosas dichas* (pp. 67-82). Barcelona, España: Gedisa

Carli, S. (2002). Introducción. En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955* (pp. 17-38). Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila

Casella, G. (2020). *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada*. (Tesis de maestría). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494

Diker, G. (2009). El discurso de la novedad. En *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?.* (pp. 11-31). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel

Ferreño, L. (2014). "En nombre de los otros." Ciudadanía y políticas culturales. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp.109-115). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur

Grimson, A. (2014). Introducción. Políticas para la justicia cultural. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 9-14). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur

Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid, España: Cátedra

Nun, J. (2014). El sentido común y la construcción discursiva de lo social. En A. Grimson (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 15-23). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Böll Cono Sur

Preciado, P. (2009). Terror anal. En G. Hocquenhem *El deseo homosexual* (pp. 135-174). Madrid, España: Editorial Melusina

Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Madrid, España: Egales