Visualidades contemporáneas

Patrimonio, exposiciones y dispositivos

1º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B, Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX

registros sobre Arte
editorial
PAPEL COSIDO
en América Latina fba

Secretaría de Asuntos Académicos
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Visualidades contemporáneas

Patrimonio, exposiciones y dispositivos

1º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B,
Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX

Visualidades contemporáneas

Patrimonio, exposiciones y dispositivos

1º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B, Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX

Diciembre de 2016

registros sobre Arte
editorial PAPEL COSIDO
en América Latina.ftda

Secretaría de Asuntos Académicos
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Visualidades contemporáneas: patrimonio, exposiciones y dispositivos /
Mariel Ciafardo... [et al.]. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1541-2

1. Patrimonio. 2. Historia del Arte. I. Ciafardo, Mariel
CDD 709

Diseño
DCV Diego R. Ibañez Roka

Edición de contenido
Lic. Natalia Giglietti
Mg. Francisco Lemus

Obra de tapa
Cristina Schiavi, *Nocturno*, 2013, acrílico sobre mdf, 135 x 135 cm, Colección Malba-Fundación Costantini.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446

ISBN 978-950-34-1541-2
Septiembre 2017

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Decana
Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana
Prof. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato
Prof. Paula Sigismondo

Secretaria de Asuntos Académicos
Prof. Santiago Romé

Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Lic. Paola Sabrina Belén

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas
DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado
Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión
Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales
DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura
Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación
Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos
DCV Fermín González Laría

COMITÉ ORGANIZADOR

Lic. Liliana Conles
Prof. Sergio Moyinedo
Prof. Mariel Ciafardo
Lic. Paola Sabrina Belén
Lic. Natalia Giglietti
Mg. Francisco Lemus
Prof. Marina Panfili

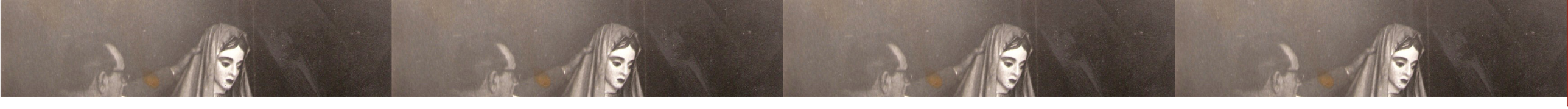
Índice

Patrimonio Cultural 11
La casa del Zoo | Ana Julia Plot 14
Darío y Maxi no están solos | Martín Meza 21
Conservación de la Virgen de las cenizas. De las cenizas al satén | Viviana Rosetti 29
Redes Peer to Peer. El vehículo de la cultura libre | Mauro Rivas 36

Historia de las Artes Visuales IX 52
Poéticas oblicuas entre el objeto-museo y la poesía experimental | Adriana Alberti y Sofía Delle Donne 55
Análisis de la exposición: *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* | Camille Boury, Elsa Rojas Mejía y Rocío Sosa 62
Análisis de la exposición: *Orozco, Rivera y Siqueiros. La exposición pendiente y La conexión sur* | Patricia Martínez Castillo 69

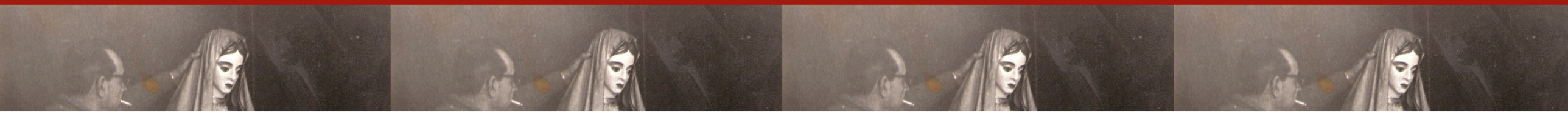
Seminario de Lenguaje Visual 2B 76
La menesunda según Marta Minujín | Rodrigo Torres Monsalve 79
Cuando las formas toman posición | Julián Ruíz de Galarreta 83
Anacronismos en el Museo| Paula San Cristóbal 87
La reconstrucción de la Cabeza de una Mujer Argentina | Diego de Castro Araujo 91

Esta publicación reúne las reseñas y los artículos realizados por los estudiantes de la carrera de Historia de las Artes Visuales en el marco de tres cátedras: Lenguaje Visual IIB, Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX. Sin embargo, su objetivo no es solo compilar las producciones escritas de cada asignatura sino dar cuenta de la importancia de este primer encuentro en tanto espacio para la circulación y reflexión colectiva en torno a temas y objetos de estudio afines, pero observados desde distintas aristas. El punto en común lo configuró, a su vez, la necesidad de disponer un tiempo específico para la lectura, la revisión y los comentarios entre estudiantes de diferentes años y docentes de la carrera. Esperamos que esta iniciativa se reitere los años siguientes, sumando otros actores y otras vinculaciones académicas que fortalezcan la enseñanza, la investigación y la escritura de las artes, así como la formación de futuros profesionales.



Patrimonio Cultural

Facultad de Bellas Artes
UNLP



El campo de estudios que define a la asignatura Patrimonio Cultural se ha construido en base a conocimientos provenientes de diversos ámbitos del saber: artes visuales, arquitectura, urbanismo, antropología, sociología, geografía, economía, metodología, informática, etc. Al incorporar al estudio patrimonial la aplicación de estas disciplinas las resignifica dentro de una lógica diferente, es decir, con el compromiso social de tutelar -reconocer, preservar, conservar, legislar y gestionar- el patrimonio comunitario. La aplicación de conocimientos técnico-científicos potencia y legitima su aprovechamiento social como recurso, tanto económico como cultural.

La diversidad de modos de acceder a un universo tan vaso y complejo requiere de una metodología específica que permita indagar, describir, justificar y valorar cada producción cultural en relación a la comunidad productora, a las instituciones que la legitiman y a quienes se interesen en ella, sean públicos, turistas, estudiantes o visitantes.

El concepto de patrimonio admite infinidad de variantes y de componentes, de acuerdo con los criterios con los que cada región valora su cultura e interpreta sus raíces y su acervo cultural. De todas formas existen una serie de criterios comunes de valoración, que abarcan desde la riqueza arquitectónica, histórica y artística (se incluyen monumentos, edificaciones aisladas o sus conjuntos, sitios, lugares, itinerarios y parques patrimoniales) hasta la riqueza no inmobiliaria, compuesta por obras de arte, artesanales y de interés histórico-artístico, el patrimonio documental, el patrimonio etnológico, lugares y objetos arqueológicos, y el patrimonio intangible, integrado por tradiciones, costumbres, lenguas. La interpretación d el patrimonio adquiere aún mayor complejidad en nuestro contemporáneo mundo globalizado, dominado por presiones económicas cada vez más poderosas en el que la tendencia a regularizar todos los aspectos de la vida representa un factor de riesgo indudable para el patrimonio.

Uno de los temas de mayor interés para sociedades, gobiernos y otras instituciones nacionales e internacionales es el de las perspectivas de la diversidad cultural en el contexto de una era global. Se reconoce en la riqueza cultural de cada grupo cultural no sólo una fuente de identidad tanto colectiva como individual, sino también una fuente de desarrollo integral en la que está incluido el plano económico.

La globalización ha traído consigo una internacionalización en órdenes como las industrias culturales, la cultura de masas y el consumo como algunos de sus patrones. Al mismo tiempo, ha estimulado la revaloración, afirmación y, en ocasiones, recuperación por parte de los pueblos de los elementos culturales que los caracterizan e identifican ante el mundo. Existe un conocimiento creciente de las culturas ajenas, que es punto de partida indispensable para la apropiación de la propia cultura. Nos conocemos y confirmamos lo que somos, en la medida en que nos relacionamos con los demás.

Sin embargo, es de vital importancia reconocer la gran desigualdad existente entre las diferentes culturas y sus consecuencias en torno al desigual reconocimiento de sus patrimonios.

La asignatura Patrimonio Cultural propone una interpretación y resignificación de los bienes culturales a partir de investigaciones académicas que actualizan el posicionamiento social y económico que ocupan en la comunidad. Al romperse los parámetros universales a partir de los cuales la antigua valoración de excepcionalidad y monumentalidad fuera entendida como única construcción de lo patrimonial se sumaron objetos, prácticas y manifestaciones de todos los territorios culturales hasta entonces considerados como secundarios, impulsando definitivamente la convivencia de lo local en lo global en los estudios sobre el patrimonio cultural.

Lic. Liliana Conles

La Casa del Zoo
Zoo House

Ana Julia Plot
Patrimonio Cultural | FBA | UNLP

RESUMEN
La revalorización de la casilla de madera ubicada en el Jardín Zoológico de la ciudad de La Plata, que fuera la 1º sede de la Sociedad de Avicultura de la Provincia de Buenos Aires y la oficina donde cumplía funciones de Director Sr Alfredo Florencio Plot, propone generar vínculos identitarios entre este espacio histórico y la comunidad platense.

La puesta en valor de este patrimonio arquitectónico proporcionará un recurso que permitirá reestablecer la red de relaciones con la comunidad reforzando y reencauzando los lazos de identidad con la ciudad.

«El recurso de la cultura (...) contribuirá a la compresión de las implicaciones socioculturales de las política y los proyectos de desarrollo, a su legitimación como estrategias de inversión en lo social, a la sensibilización de los planificadores sobre la importancia de la cultura como proceso social creativo (...) ya perfilas las interpretaciones sobre el dinamismo de los campos de producción cultural y sus mecanismos para la promoción de innovaciones como motores del crecimiento económico.» (Basail Rodríguez, 2007: 219)

Las actividades sugeridas proporcionarán un punto estratégico de interés dentro del Jardín Zoológico que favorecerá el desarrollo económico y cultural de la región.

PALABRAS CLAVE
Patrimonio Cultural – Monumento Histórico – Relevamiento de datos – Investigación

ABSTRACT
The revaluation of the wooden house located in the Zoological Garden of the city of La Plata, which was the 1st headquarters of the Poultry Society of the Province of Buenos Aires and the office where he served as Director Mr. Alfredo Florencio Plot, proposes to generate Identity links between this historical space and the community of La Plata.

The enhancement of this architectural heritage will provide a resource that will allow us to reestablish the network of relations with the community by reinforcing and redirecting the ties of identity with the city.

«The resource of culture ... will contribute to the understanding of the socio-cultural implications of development policies and projects, to their legitimacy as social investment strategies, to the awareness of planners about the importance of culture as Creative social process (...) and you are profiling the interpretations on the dynamism of the fields of cultural production and its mechanisms for the promotion of innovations as engines of economic growth» (Basail Rodríguez, 2007: 219)

The suggested activities will provide a strategic point of interest within the Zoological Garden that will favor the economic and cultural development of the region.

KEYWORDS
Cultural Heritage - Historical Monument - Data survey - Research

Patrimonio Arquitectónico:
Casilla de Madera

La Casilla de Madera prefabricada que se sitúa dentro del Jardín Zoológico de la ciudad de La Plata, fue la 1º Sede de la Asociación de Avicultores de la Provincia de Buenos Aires y Sede de la Dirección del Jardín Zoológico desde los inicios hacia el año 1907 (Palacios, 1907).
El objeto propuesto como pieza de patrimonialización, corresponde a la «Casa de Madera prefabricada», se encuentra ubicada dentro del Jardín Zoológico de la Ciudad de La Plata, emplazado en un predio de aproximadamente 16 hectáreas y se ubica en el Paseo del Bosque, dentro del Casco urbano de la ciudad. El acceso al mismo se realiza desde la Av. Pereyra Iraóla y la calle 115.

Este referente simbólico conlleva las raíces de quienes forjaron el Jardín Zoológico, como legado del proyecto fundacional urbano, conformado por los ideales de una generación de hombres que construyeron y sentaron las bases de la ciudad de La Plata. La casilla se ubica en las cercanías de la calle 52 y 115, cuyas dimensiones aproximadas son de 40 mts2.

Propuesta

La propuesta de considerar la Casa de madera prefabricada del Jardín Zoológico, como Monumento Histórico, se sustenta en la consideración de que este espacio es tanto un referente del Jardín Zoológico como así también de la Asociación de Avicultores de la Provincia de Buenos Aires.

Su valor como tal se asocia a su dimensión simbólica como una porción de la Historia congelada en el tiempo. Es el reflejo de la sociedad que gestó los lineamientos del espacio del Paseo del Bosque, espejo de momentos de la vida cotidiana, las relaciones sociales, los usos, costumbres e historia de nuestros antepasados. Su conservación implica el resguardo de nuestras raíces y nuestra cultura.

Asimismo, su estética representa uno de los escasos referentes aún en pie, de un modo de construcción y de principios del SXX, conformándose como exponente único, original y singular de referencia para nuestra sociedad.

Amplía su carga de significación el tratarse de un lugar cotidiano del primer Director del Jardín Zoológico de La Plata Dr. Alfredo F. Plot[1], quien junto con su familia, formó parte del espacio que habitaron desde el año 1907 hasta finalizar su dirección en el año 1918.

La casa conforma un elemento de valor cultural para nuestra ciudad, dado que es el reflejo de un acontecimiento histórico único para la conformación de nuestra ciudad, como propuesta

«... la noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada como el sitio urbano o rural que lleva el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Ello se refiere no sólo a las grande creaciones sino también a las obras modestas que con el tiempo llegan a adquirir significación cultural.» (Carta de Venecia, 1964)

La patrimonialización de la Casa de Madera Prefabricada, ubicada dentro del Jardín Zoológico, por ser un registro histórico relevante, propone entender como «Patrimonio, el legado que recibimos el pasado, lo que vivimos en el presente y lo que trasmitimos a las futuras generaciones, constituyendo en definitiva nuestra identidad» (Conles, 2005)

Desde el punto de vista del criterio de valo-

1 Alfredo Florencio Plot fue el 1º Director del Jardín Zoológico, conjuntamente Fundador de Jardín Zoológico de La Plata; Fundador y Presidente de la Asociación de Avicultores de la Provincia de Buenos Aires. Nació en el barrio de Balbanera, el 21 de Diciembre de 1866.

ración patrimonial responde a una valoración histórica, fundamentalmente porque en dicho espacio se desarrolló una actividad que, vinculada con el Jardín Zoológico de La Plata, congregó a un grupo de hombres de principios del siglo XX, que reprodujeron parte de la historia de nuestro pasado y de nuestra cultura.

Es así que su interpretación y reformulación puede generar nuevas formas de apropiación y concientización, para quienes actualmente son parte de la ciudad.

La importancia de su preservación como proceso de apropiación social, conlleva la generación y reconstrucción de una identidad que se acumula y renueva en cada paso de su re significación y de la historia compartida, en donde se integran diferentes grupos culturales que acceden, circulan y recorren en lo cotidiano, este paseo recreativo.

Este lugar un referente directo de la sociedad y de la ciudad, que hoy es posible ser visitado por todos los individuos que deseen recorrerlo, abierto a todo el público local o extranjero.

Estado de la Cuestión

Del relevamiento realizado para el presente trabajo, se ha encontrado el decreto Nº 695/85, el cual propone «Casilla de Madera del Jardín Zoológico» como Patrimonio Arquitectónico y la Ordenanza Nº 6.484 de Interés Municipal y Patrimonio Arquitectónico. Conforma dentro de un conjunto de otros sitios, lugares y edificios que fueron elegidos como piezas de Protección legal, que se encuentran vigentes y que fueron incluidos en el Proyecto de Candidatura de patrimonialización de la Ciudad de La Plata, ante la Unesco.

Dicha ordenanza y decreto no se ha podido aun tener acceso, como para determinar que se trata del mismo objeto elegido. Para lo cual estas podrían aplicar a la casa mencionada.

Conjuntamente, por la Ordenanza Nº 8049/92, la Municipalidad de La Plata declara Patrimonio Cultural del Partido de La Plata al Jardín Zoológico que la contiene. La Ordenanza fue sancionada el 16 de Diciembre de 1992 y promulgada el 18 de Diciembre de 1992.

Hechos históricos

El Jardín Zoológico de la ciudad de La Plata, surge de un proyecto que fue concedido a los señores Alfredo Florencio Plot y al Ingeniero Agrónomo Nazario Robert[2] para dirigir los trabajos del Parque de Horticultura, que correspondía al Departamento de Obras Públicas. La fecha de esta designación fue el 24 de Noviembre de 1906, período del Gobernador de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ignacio Darío Irigoyen. Por el decreto de esa fecha el entonces Poder Ejecutivo designó a estos dos representantes para dirigir los trabajos que requiriera el referido jardín, debiendo iniciarse los mismos por el parque de Avicultura. De estos datos sobre las construcciones y planeamientos se deduce que en el mismo espacio funcionaron el Parque de Avicultura y el Jardín Zoológico.

El Jardín Zoológico se emplazaría en el Paseo del Bosque, en un área de aproximadamente 16 hectáreas. El mismo fue planificado en las tierras que en sus orígenes correspondiera al casco de la estancia perteneciente a Martín Iraóla, las cuales fueron expropiadas por el entonces Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, el 14 de Agosto de 1882. Esta expropiación consta en el Proyecto de ley de Fundación de La Plata (De Paula, 1987:75).

La Comisión integrada por los señores Alfredo Plot y el ingeniero Nazario Robert, supervisaron el delineamiento y la realización de los caminos, recorridos, construcción, la distribución de jaulas y dependencias, para lo cual en las tareas iniciales intervinieron 20 internos de un establecimiento penal.

El 19 de Julio de 1907, la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, aprobó destinar 30.000 pesos moneda nacional, a la que luego se le sumarían 50.000 pesos más, aprobado en la sesión del 9 de septiembre del mismo año, para la formación del Jardín Zoológico.

Realizados todos los trabajos, se inauguró el Jardín Zoológico el 13 de Octubre de 1907 (El Día, 1907)[3]. Este espacio conforma junto con el Observatorio y el Museo de Ciencias Naturales, un núcleo recreativo dentro del Paseo del Bosque.

La Asociación de Avicultura de la Provincia de Buenos Aires dio paso a la creación de la Escuela de Avicultura.

De esta forma, las actividades desarrolladas tanto en la Asociación de Avicultura, como las de la Dirección del propio Jardín Zoológico, compartieron el mismo espacio por un tiempo aproximado de 4 años, desde sus inicios hasta la conformación de la Escuela misma, durante los años 1906 hasta 1910.

Ambas se plasmaron en el espacio físico de «La Casa de Madera Prefabricada», que convocaba estas actividades y reuniones de forma periódicas. A su vez, conformó el hábitat cotidiano del director Alfredo Plot junto a su familia. Fue su espacio de trabajo y su casa, puesto que vivió dentro del Zoológico por el lapso de 10 años, que fue el período en que duró su cargo hasta el año 1918.

Esta casa constituye el reflejo de una cultura, el testimonio de un acontecimiento histórico, que aún lo mantiene presente, de los inicios en la conformación de la comunidad que forjaron esta ciudad.

Alfredo Plot, pionero en el desarrollo de estas importantes actividades, donó su colección de Aves para dar inicio al proyecto del Jardín. «Ellas conformaron una parte importante de especies que integraron la fauna del Jardín Zoológico: 22 razas de gallinas; 6 de pavos reales; variedad de Guacamayos, loros, cacatúas, tucanes, urracas, palomas, faisanes dorados y plateados, cuervos, lechuzas y búhos. En Palmípedas, se menciona cisnes, patos, ánades, ocas, grullas, cigüeñas y garzas, perdices, martinetas, teros, numidias, avestruces y cóndores» (Palacios, 1907).

Descripción. Estado Actual

Casa de madera prefabricada

El tipo de construcción responde a un estilo de casa prefabricada norteamericana de los siglos XVIII y XIX. La misma es uno de los pocos ejemplares que se conservan de este tipo, y podemos referenciar como similar la Casa del ex presidente Dr. Arturo Frondizi, que se encuentra en la playa de Ostende, partido de Pinamar, la cual fue construida en el año 1934. Ella presenta características similares en cuatro a estructura y materiales, aunque corresponde a unos años posteriores. La Casa del Zoológico se encuentra en las cercanías de la entrada, siguiendo un sendero izquierdo. La misma está emplazada sobre una elevación, actualmente poco parquizada y a la vista en estado de escaso mantenimiento, en contradicción con los principios del Zoológico.

El frente, que puede apreciarse en la foto, presenta una entrada en el medio, demarcada por un pequeño camino que se inicia desde la entrada del Zoológico y conduce el recorrido

2 Nazario Robert. Fundador, junto con otros ingenieros, del Centro Nacional de Ingenieros Agrónomos, hoy Centro Argentino de Ingenieros Agrónomos -CADIA- Primer Director de Paseos y Jardines ciudad de La Plata, diseñó el Paseo del Bosque, la Gruta. Presidente del Club Estudiantes de La Plata entre los años 1906 y 1907.

3 El Archivo de la Dirección General de Tierras y Geodiesia, documenta como fecha de inauguración el día 16 de octubre de 1907.

hacia ella. Una verja de madera se abre en el centro. Sostiene así un alero que se extiende en todo el frente de la casa, el cual se ve cubierto por el techo de la casa, que en forma de triángulo, se adelanta y remarca la entrada.

Hacia ambos lados se ubican dos puertas, dispuestas de forma simétrica, similares a la principal en dimensiones y materiales, siendo éstas de madera con vidrio repartido.

En el interior nos encontramos con un angosto pasillo comunica el espacio principal en el medio de la casa, con dos habitaciones a ambos lados. Ambas cuentan con ventanales a sus constados que permiten el ingreso de luz natural a su interior. Estas ventanas originales son dos por cada habitación y se corresponden con las puestas en madera y vidrio repartido, contando a su vez con persianas que se abren hacia afuera de la vivienda, permitiendo el acceso o no de la luz.

En la parte posterior de la casa, se encuentra una cocina y una sala con grandes ventanales con vidrio repartido, que dan la vista hacia el Jardín Zoológico. El techo de chapa se presenta a dos aguas, hasta la división para la puerta principal.

Gracias a la referencia del personal que se encuentra cumpliendo funciones en el establecimiento, quienes brindaron el acceso y la información requerida se pudo apreciar el interior de la vivienda.

Encontramos en su recorrido exterior algunos artefactos de iluminación que responden al estilo de la época. Actualmente, en las distintas dependencias funcionan oficinas del Zoológico. En la habitación vidriada, que corresponde a la del fondo, funciona el «Departamento de Docencia e Investigación de Biología y Ciencias Naturales» y «Servicio Educativo». Desde el frente, la pequeña habitación hacia la derecha, «Enriquecimiento ambiental», la del medio se encuentra vacía, arrumba muebles viejos y papeles. A partir de la nueva gestión, desde diciembre de 2016 la habitación de la izquierda, funciona como oficina del área de Diseño y Publicidad. A su vez, la casa no tiene acceso al público puesto que sólo funciona como oficinas de la dependencia del Jardín Zoológico, en horarios administrativos.

En general, la casa presenta un estado de deterioro y lejos de tener mantenimiento. Las habitaciones muestran humedad en sus pisos y paredes. Los tablones que revisten el frente de la casa tienen zonas desprendidas. El cableado eléctrico de algunas partes mantiene el originario con cables de tela. Por fuera alguna de las maderas están desprendiéndose. Esta propiedad pertenece al municipio de la ciudad de La Plata al igual que el Jardín Zoológico. En 1979, tras depender de los Ministerios de Obras Públicas y de Asuntos Agrarios de la Provincia de Buenos Aires, el zoológico pasó a formar parte de la Dirección de Espacios Verdes de la Municipalidad de La Plata.

Características estilísticas

El tipo de construcción responde a un estilo de casa prefabricada norteamericana de los siglos XVIII y XIX. El tipo de construcción responde al denominado «Balloon Frame» originado en EEUU, y de uso casi universal en aquel país. Se trata de un esqueleto liviano de madera, que produce una innovación radical en la forma del empleo del material, como resultado de la mecanización y la aparición de nuevas herramientas. Se suprime todos los ensambles, y las uniones se hacen sobre la base de clavos. La construcción se encuentra elevada del suelo para evitar el contacto de la madera con la humedad de la tierra. La estructura se encuentra definida por un prisma con su plano superior inclinado, que responde en todos los casos a un conjunto de patrones básicos, tato como elementos constructivos, ventana, puertas, alero, cuanto al marco conceptual del diseño.

Difusión del bien a patrimonializar

Para la difusión del bien se prevén diversas instancias. En principio determinar que es esa la casilla de madera que ya se encuentra patrimonializada para considerarla Monumento Histórico.

En el caso de que la casa no sea la determinada, se gestionarán los recursos para que la misma se declarada Patrimonio Histórico y cuente con la misma protección.

Solicitar los fondos para su reparación, restauración y refacción en su totalidad, que correspondería a cargo del municipio.

Resignificar el espacio, acorde a las condiciones actuales. Para ello programar actividades vinculadas con el bien. Estas comprenderán:

- Visitas guiadas.
- Actividades recreativas y culturales que vinculen el espacio con el entorno.
- Talleres de diversas disciplinas.
- Establecer una pequeña galería con fotos que muestren los orígenes.
- Talleres de fotografía que puedan mostrar la Casa, el Zoológico y el entorno en la actualidad.
- Introducir este espacio como «Pequeño Museo» al itinerario de La Noche de los museos.

Los talleres estarán abocados a niños, adolescentes y adultos.

Establecer nuevamente relaciones con la Asociación de Avicultura de la Provincia de Buenos Aires, para que en conjunto se realicen actividades, cursos y seminarios referidos a la cría de aves en sus diversas opciones. De esta forma se podrá generar nuevamente un punto de unión entre la Asociación, la comunidad y el municipio de La Plata.

Todas las actividades posibles se relacionan principalmente con el turismo como principal industria cultural. La casa brinda un nuevo lugar de referencia histórico que, vinculado directamente al Zoológico puede ser un punto a tener en cuenta en el recorrido de las actividades del Paseo del Bosque y así complementar las actividades culturales.

Generar su difusión desde el mismo municipio como una instancia más en el recorrido dentro del paseo por el Jardín Zoológico, propone captar al público con un atractivo adicional y al mismo tiempo, llevarlo a conocer los orígenes del espacio.

La difusión se puede vincular con diversas estrategias. En la entrada del Jardín Zoológico sumar un cartel que direccione hacia la casa y proporcionar una breve descripción al público, con una apoyatura en el recorrido a pie desde distintos puntos del Zoo. Este puede estar principalmente en la entrada y, a su vez a lo largo del recorrido habitual, proporcionar indicadores en puntos estratégicos.

Desde la industria gráfica, la provisión del material impreso complementa la información que da cuenta de su historia, es un aporte importante para la difusión, ya que tanto el turista como cualquier persona que se encuentra en el lugar por simple recreación, puede adquirir de forma gratuita la información y llevarla consigo.

Las piezas a realizar serán en principio, folletería ubicada en puntos de difusión: secretarias de información turística, museos, librerías, teatros públicos, espacios culturales de la ciudad de La Plata como el Centro Cultural Islas Malvinas, Pasaje Dardo Rocha, museos provinciales y municipales, espacios recreativos, otros no contemplados.

Producción de postales de distribución gratuita, distribuidas en lugares estratégicos, como confiterías con dispositivos para postales, librerías, y un lugar especial de venta de

productos de merchandising dentro del mismo Jardín Zoológico. Esto proporcionaría un ingreso económico extra al contemplado en la entrada, que generaría un recurso adicional, que permitiera realizar mejoras dentro del predio. Este recurso de vincular la actividad recreativa con lo económico aún no se ve contemplado ni por el municipio, ni por autoridad gubernamental alguna.

Realización de página web específica con toda la información e su historia. Vincular esta página principalmente con la página del Jardín Zoológico, con el Facebook con que cuenta el Zoo y con páginas de turismo e interés local, provincial y regional. Vinculación con sitios referidos a la historia de la ciudad y con páginas gubernamentales de la ciudad y de la provincia de Buenos Aires. Relacionar la página en la folletería a través de un código QR que se direccione de forma directa desde cualquier dispositivo.

Piezas Concretas

- Folletería: pieza en formato A4 a todo color, con papel ilustración de 130 gr. La cubierta contendrá una imagen de «La Casa del Zoo» con un logo. Características, horarios de apertura y cierra, ubicación. En el interior, la historia de la Casa, la cual incluirá una foto referencial. En la página contigua. Algunas actividades que se pueden dersarrollar, talleres, espacios de arte u otras.

En el dorso la biografía del 1º Director, su foto y una foto de la familia dentro del Zoo.

- Cartel en el Ingreso del Zoo: un cartel con punto de referencia de la casa y una breve reseña. Su señalización y localización para el acceso
- Cartel en el frente de la Casa.
- Postales: diversos juegos de postales promocionales con fotos de la casa.
- Página web, cuyo contenido tendrá la misma información o, quizás, alguna referencia más de la que pueda tener el folleto. Estará ampliada con más cantidad de fotos. www.lacasadelzoo.webnode.es

La estética de todas las piezas conformará un sistema para vincularlas entre sí e identificarlas con el bien, tomando como referentes el uso de colores verdes y blanco, como se encuentra pintada actualmente la casa. Uso de líneas simples y tipografía legible, con lineamientos que responden a un diseño de actualidad.

Sustentabilidad y coste de los elementos mencionados

El costo de la folletería y de las postales se tratará de vincular con donaciones de particulares, empresas u ONGs que puedan dar aporte a su difusión.

Recursos económicos que se puedan obtener de la entrada a «la Casa del Zoo», con un pequeño aporte que permita su mantenimiento y difusión. La realización de una página web será de costo gratuito puesto que es sabido que existen sitios gratuitos. Para su mantenimiento y puesta en la web se la puede incluir junto con los costos que actualmente el Jardín Zoológico tiene en cuanto a conexión, mantenimiento de internet y de energía eléctrica.

Proyecto «Un mural para el Zoo»

El mismo se encuentra gestionándose desde el municipio. Tiene como propósito conmemorar los 110 Años del Jardín Zoológico para Octubre de 2017. El mismo estará realizado en mosaico. La temática tomada es una selección de aves pertenecientes a Alfredo F. Plot, como un homenaje también a su persona. La realización estará a cargo de Ana Julia Plot en diseño y propuesta y por Lorena Faiad en ejecución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASAIL RODRIGUEZ, Alain (2007) “Reseña de «El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global». En Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos. Vol. 1
- DE PAULA, Alberto S.J. (1987) *La ciudad de La Plata sus tierra y su arquitectura*. Buenos Aires. Archivo de la Dirección General de Tierras y Geodesia. (1906). Tomo Enero.
- CONLES, Liliana (2005) «Patrimonio Cultural» Ficha de Cátedra 1. Programa de la cátedra de Patrimonio Cultural, para la carrera de Licenciatura en Historia del Arte. FBA. UNLP
- DE ALMEIDA, Facundo (2010) «Patrimonio y generación de valor». *Página 12*.
- Fundación CEPA. Municipalidad de La Plata (1997) *La Plata, Patrimonio Cultural de la Humanidad. Proyecto de Candidatura*. La Plata.
- DE PADUA, S.J. Alberto *La ciudad de La Plata sus tierras y su arquitectura*. Editado por el Banco Provincia.

Darío y Maxi no están solos
La crisis causó lucha y organización

Darío and Maxi are not alone
The crisis caused struggle and organization

Martín Meza |martinzinclair@gmail.com
Patrimonio Cultural | FBA | UNLP

RESUMEN

En la Argentina del 2001, las políticas neoliberales fueron devastadoras para la sociedad llevándola a reconfigurarse a través de la lucha y organización. Los movimientos sociales reclamando trabajo y comida cortaron los accesos a ciudad de Buenos Aires. En uno de estos piquetes en la estación de trenes Avellaneda, fueron asesinados por la policía Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. A partir de entonces como acto de justicia y memoria, el lugar fue tomado como emblema identitario de resistencia, en donde se producen distintas intervenciones artísticas, que interpelan a las personas en su cotidianeidad. Por eso mismo, en 2013 se modificó el nombre de "Estación Avellaneda" a "Estación Darío y Maxi". Este artículo problematiza acerca de cómo la sociedad se apropia de su historia y evidencia la importancia del arte en este complejo proceso.

PALABRAS CLAVE

intervenciones artísticas - espacio público - identidad - lucha - organización popular

ABSTRACT

In 2001, neoliberal policies were devastating for argentine society, leading it to reconfigure itself through struggle and organization. Social movements demanding work and food cut off access to the city of Buenos Aires. In one of these piquetes in the train station of Avellaneda, were killed by the police Maximiliano Kosteki and Darío Santillán. Since then, as an act of justice and memory, the place was taken as an identity emblem of resistance, where different artistic interventions are produced, which challenge people in their daily lives. For this reason, in 2013 the name "Estación Avellaneda" was changed to "Estación Darío y Maxi". This article discusses how society appropriates its history and highlights the importance of art in this complex process.

KEYWORDS

artistic interventions - public space - identity - struggle- popular organization

La estación

La estación "Darío y Maxi" es una estación ferroviaria de la línea General Roca, ubicada en la ciudad de Avellaneda, en el Gran Buenos Aires, Argentina. Es un centro de transferencia intermedia entre distintos recorridos que van desde Constitución, La Plata, Alejandro Korn, Bosques y Ezeiza, por lo que es transitada cotidianamente por miles de personas. Constituye un bien de tipo inmueble cuyo estado de conservación es bueno, sin embargo se encuentra en constante efervescencia y transformación al sumarse continuamente distintas manifestaciones artísticas y vestigios anónimos que dan cuenta de su carácter dinámico al ser un espacio público y lugar de tránsito.

Cheb Terrab en su ensayo "San Darío del Andén", reflexiona acerca de la construcción de la narratividad popular y nos introduce a este fenómeno contextualizando lo sucedido en la estación:

El 26 de junio del 2002 varias organizaciones piqueteras conformadas en su mayor parte por movimientos de trabajadores desocupados (MTD), se movilizaron al Puente Pueyrredón con el objetivo de cortarlo (cortar el tránsito). El reclamo quedó expresado en seis puntos: el pago de los planes de empleo; el aumento de los subsidios de desempleo; la implementación de un plan alimentario bajo gestión de los propios desocupados; insumos para escuelas y centros de salud barriales; el desprocesamiento de los luchadores sociales y el fin de la represión; y una declaración de solidaridad con los trabajadores de la fábrica Zanón que se encontraba amenazada de desalojo. Ese día, a casi seis meses de su asunción a causa de los sucesos ocurridos en Argentina el 19 y 20 de diciembre del 2001, el gobierno provisional de Duhalde puso en marcha un gran operativo de seguridad. El mismo reunió la acción de las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura y la Policía Federal) y la Policía Bonaerense. Esta coordinación se concretó militarizando todos los accesos a la Capital, en los que se desplegó a más de dos mil efectivos bajo un mando común. La jornada terminó con represión abierta y el asesinato de dos jóvenes, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en la estación de trenes de Avellaneda, entre otros tantos heridos por balas de plomo (2008: 28).

Tras estos sucesos, desde un primer momento se llevaron adelante actos conmemorativos por el reclamo de justicia y esclarecimiento de lo que comenzó a llamarse "Masacre de Avellaneda. Posteriormente, tras la muestra Artistas plásticos por Kosteki y Santillán realizada en el Palais de Glace, comenzó a gestarse la idea de realizar una convocatoria amplia y abierta a artistas plásticos de todo el país que quisieran donar su obra a la Estación de Avellaneda con el fin de mediante las intervenciones artísticas, convertirla en la Estación Darío y Maxi (Figura 1). De esta manera se comenzaron a realizar las "Jornadas Culturales y Vigilia" que se repite año a año y dan cuenta de la utilización del arte en sus múltiples dis-

Figura 1.
Sin autor. Obra emplazada en techo de la Estación reivindicando tanto a Darío y Maxi como a la figura del piquetero. Detrás, graffiti con el nombre de la estación.

positivos como forma de apropiación no sólo física sino también identitaria.

Este proyecto de resignificación del lugar y cambio de nombre dio un paso importante a fines del año 2013, cuando la estación Avellaneda fue renombrada como "Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki" al ser publicado en el Boletín Oficial el decreto que establecía el cambio de nombre en homenaje a los manifestantes caídos durante la "Masacre de Avellaneda" sentenciando: "Desígnase con el nombre de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki a la estación de Avellaneda del ferrocarril línea General Roca."

Si bien este hecho profundiza la transformación de la historia constituyéndose como un precedente innegable, en la Estación continúan apareciendo nuevas intervenciones artísticas en los lúgubres espacios, que apoyan y reafirman esta decisión y rescatan a su vez otras injusticias que tienen puntos en común como el asesinato de Luciano Arruga, la segunda desaparición de Jorge Julio López, la tragedia de Once, etc.

Cuestión de espacio

El espacio urbano es un lugar privilegiado del intercambio material y simbólico del habitante latinoamerciano. Se halla en constante efervescencia y transformación producto de la manifestación de diversas relaciones sociales y la apropiación de distintos agentes sobre el bien común. Queda en evidencia como el espacio público y su apropiación desigual por los distintos sectores sociales, es una construcción política. Existe en este sentido diferentes modos de habitar y de imaginar tanto a las ciudades como a las personas. Según Néstor García Canclini:

Atravesamos zonas en las que sólo podemos imaginar lo que allí sucede (habitualmente con prejuicios y discriminaciones), mientras que por otra parte, hablamos de desconocimiento porque en las sociedades de la información y la vigilancia también hay políticas de distorsión y ocultamiento, que se manifiestan como estrategias gubernamentales y mediáticas para concentrar la información y excluir a amplios sectores hasta volverlos invisibles. Entre estos entramados y relaciones en tensión, el sector dominante procura propagar y perpetuar su dominación, mientras que existen otros agentes que buscan subvertir este orden a través de distintas acciones (2010)

Figura 2. Pañuelos en rebeldía. Actividad teatral desarrollada durante una jornada de Memoria en la Estación, con amplia participación popular.

De esta manera, a través de distintas estrategias estrechamente vinculadas con los órdenes que se desean transformar y desvíos con los que es posible manejarse entre las contradicciones del sistema, se pueden elaborar planes de acción, para transformar la realidad y comprobar que esta es modificable.

Siguiendo estas premisas, el arte es sin dudas una herramienta fundamental en este proceso de apropiación colectiva y democrática, para darle forma hasta encontrar significativo no sólo el espacio público sino también la historia de la propia sociedad. Este proceso, produce diferentes sentidos y significaciones que dan lugar a la reflexión, la duda, el análisis, el pensamiento crítico y la resignificación, etc no sólo del sitio físico en cuestión sino del mismo situado en un tiempo y espacio determinado, como así también sus usos y su relación con la sociedad, donde los movimientos sociales son un agente transformador, que a modo de praxis constante reivindican la integración social para compensar la desintegración producida por la economía neoliberal. En este sentido, Grüner es conciso cuando sostiene que "el arte ofrece alternativas de comunicación que atenten contra la lógica de la falsa visibilidad global [...] Transformando la cultura en campo de batalla entre lo comunicable y lo incomunicable" (2000)

El propósito de este trabajo será entonces reflexionar sobre el caso particular de la ex estación de trenes Avellaneda, que tras la masacre ocurrida en junio de 2002 y luego de un largo proceso de lucha sostenido por los movimientos sociales a través de la organización y el arte, en busca de una verdadera apropiación del espacio público y la propia historia, fue posible cambiarle el nombre a "Estación Darío y Maxi" como así también su esencia, hasta convertirse en un espacio de Memoria colectiva, emblema identitario de la sociedad y sitio en constante efervescencia cultural (Figura 2).

Relevamiento de las manifestaciones culturales y producciones artísticas

A partir del asesinato de Darío y Maxi, se han llevado adelante diversas intervenciones que aluden al hecho, desarrolladas desde el año 2002 hasta el presente, remarcando no sólo la muerte en sí sino la muerte en la lucha, presentándolos como ejemplos de vida. Este tipo de manifestaciones culturales exceden lo artístico y se materializan en diversas acciones y soportes, generalmente de manera colectiva y autogestiva, buscando disputar los sentidos dominantes y construir alternativas para continuar con las luchas populares.

Si bien todos los días se realizan estas actividades, dentro de este proceso se destacan las jornadas culturales llevadas adelante los días veinticinco y veintiseis de junio donde todos los años participan desde murgas populares, intervenciones teatrales, bandas en vivo, poetas, feriantes, títiriteros, fotógrafos, expositores, ceramistas, escultores, grabadores, muralistas y distintos artistas plásticos, colectivos culturales como así también voces anónimas, llevando adelante una inmensidad de producciones artísticas referidas a los asesinatos y la falta de justicia. A su vez se realizan comederos, asambleas, talleres, místicas y diversas acciones desde el pueblo que reivindican la vida que llevaron tanto Maxi como Darío, tomando su asesinato como hecho fundante de una generación militante y a modo de construcción de memoria y poder popular. Sin embargo, aparecen otras manifestaciones que hacen a la memoria y que refieren a distintas muertes o desapariciones aún impunes: a Mariano Ferreyra, Luciano Arruga, Carlos Fuentealba, Jorge Julio López , las desapariciones en Ayotzinapa y en Oaxaca, entre otros que expanden el alcance de lo sucedido en la Estación.

De esta manera se conforma un entretejido de manifestaciones que repudian estas atrocidades cometidas contra el pueblo por parte de los sectores dominantes y el propio Estado, que continúa replicando sus mismas lógicas reprimiendo ante las necesidades populares, persiguiendo ante los pensamientos alternativos y ninguneando las desapariciones en democracia como así también las victimas de gatillo fácil, entre otras tantas manifestaciones del capitalismo deshumanizado.

Por todo lo anterior expuesto, la "Estación

Figura 3, sin autor. Escultura emplazada en el hall de la estación, sobre la antigua señalética con los diferentes recorridos. Lugar donde asesinaron a Kosteki.

Darío y Maxi" es un lugar cargado de densidad histórica cuyo poder simbólico marca no sólo a una generación de personas y su actividad militante sino que disputa el sentido y el curso de la historia oficial, configurándose como espacio de Memoria permanente que repudia los momentos más oscuros de nuestra sociedad y plantea modos alternativos de construcción posibles.

Ya sea por dentro o por fuera de la estación, las intervenciones que encontramos adoptan diversos dispositivos. Según Agamben (2006), un dispositivo refiere a un conjunto de estrategias, de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son al mismo tiempo condicionados. Si complementamos esta visión con lo expuesto por Aumont (1990) quien reivindica la importancia de los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación, reproducción y los soportes que sirven para difundirlas ya que establecen determinadas relaciones entre la imagen y el espectador que la observa entenderemos la importancia de la imagen, el arte y la cultura en este complejo proceso de disputar sentido y multiplicar el pensamiento crítico.

Estos dispositivos cargados de una ideología determinada no sólo en su contenido sino también en su composición formal y técnica, sitúan al espectador en un espacio y un tiempo social particular. En medio de una cultura visual sumamente desarrollada, se buscan materializar de esta manera los reclamos de justicia e incrementar la memoria como así también el poder popular.1

De esta manera, respondiendo a la narrativa de la historia oficial de manera efectiva y construyendo a su vez el imaginario social que dispute el sentido de la misma, desde las paredes de la estación hasta en el más ínfimo rincón afloran intervenciones que transforman a través del arte público el espacio cotidiano y el curso de la historia oficial. Se entiende esta noción de arte público a modo de definición contemporánea para nombrar a toda producción cultural que interactúa en tiempo real con su medio social. El arte público le deja a la comunidad la potestad de darle un verdadero significado e inclusión en el imaginario a lo producido y de otorgarle el status de patrimonio cultural del pueblo (Jauregui, 2016).

Las intervenciones artísticas proliferan en la estación, teniendo un carácter dinámico, pues se encuentran en continua expansión y resignificación, lo que da cuenta también de la cuestión efímera de algunas de acuerdo con su materialidad y ubicación facilitando el emplazamiento de nuevas piezas al ir superponiéndose con otras. Esto da cuenta de la importancia del registro audiovisual a modo de preservar ciertas manifestaciones ante el paso inevitable del tiempo como así también para atestiguar este singular fenómeno de constante efervescencia.

1 Para Mirzoeff (2003), la cultura visual se considera como la zona intersticial que vehiculiza distintas disciplinas relacionadas con la visualidad contemporánea, desde los objetos hasta las tecnologías visuales (internet, imagen plana, televisión, etc.) entendiendo de esta manera a las imágenes como constructoras de la mirada social.

Sin embargo, existen obras inmutables y paradigmáticas dentro de la estación, las cuales es posible identificar por relevancia y eficacia simbólica, siendo respetadas y preservadas por los actores que dan vida al espacio: ni bien se entra al hall de la estación de manera peatonal nos encontramos con una escultura que toma como soporte el marco donde, antes de los hechos, se encontraba descripto el recorrido de los trenes que pasaban por Avellaneda. Dentro del mismo recinto donde se emplaza la escultura mencionada y donde fue asesinado Maximiliano Kosteki, se espira un aire denso. El techo bajo y un bombardeo de imágenes por cada rincón hacen al ambiente un tanto envolvente, cargado de riqueza tanto pictórica como simbólica (Figura 3).

En este espacio conviven mosaicos pintados, stenciles, pegatinas y demás expresiones con una muestra fotográfica y dibujos en exposición permanente que atestiguan como desde la masacre de Avellaneda y a través del arte fue reapropiado no sólo el espacio físico sino también la propia historia al reivindicar no la muerte de los militantes sino reconstruir y valorar su vida. En palabras de Vicente Zito Lema, escritas en una de las paredes, se sostiene: "Y Darío y Maxi cortaron los puentes y las calles para no cortar el dulce hilo de la vida."

Una de las representaciones que aparecen en repetidas ocasiones es la exaltación de la lucha y la reivindicación de la imagen del piquetero. Es interesante este punto del análisis porque desmitifica la estigmatización sufrida por los medios masivos de comunicación y la condena de cierto sector de la sociedad. Se refuerza la identidad a través de las imágenes con el uso del típico pañuelo que cubre la cara del militante-piquetero. Es paradójico, pensar que ante la delicada situación del país este sector de la sociedad debió cubrirse los rostros para que puedan ser vistos.

A su vez se hace continua alusión a la quema de cubiertas para cortar las rutas, configurándose esta imagen cargada de fuerza como método para combatir las embestidas del capitalismo. Este método piquetero constituye una reflexión teórica y práctica muchas veces

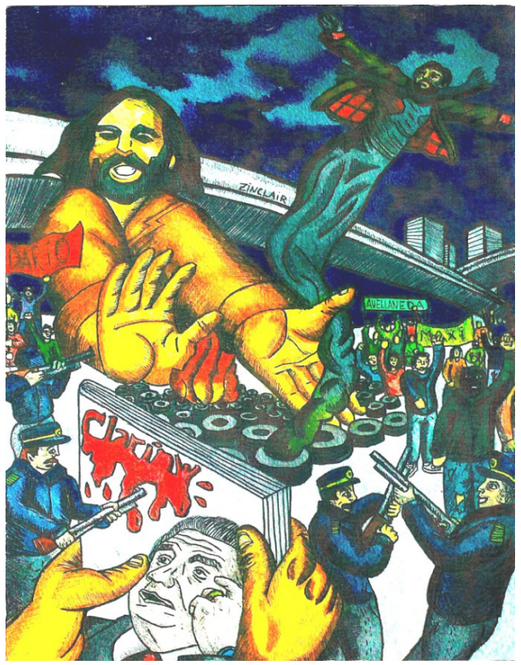


Figura 4, ilustración propia para Colectivo Cultural Otro Viento, que refleja la lucha y dignidad de Darío, al proteger a su compañero Maximiliano en el momento donde las fuerzas policiales con complicidad política y mediática lo herían de muerte.

condenada y criminalizada. Se toman las decisiones de cortar las rutas a modo de ataque directo a la comercialización del sistema capitalista que utiliza estas vías para su desarrollo. Es una acción directa para visibilizar los reclamos no solo por la mejora de calidad de vida sino por el cumplimiento de los derechos básicos como ciudadanos.

Otra de las cuestiones a destacar es la santificación del piquetero: en este caso se trata de la imagen dibujada de Darío Santillán con los brazos extendidos y las manos abiertas con un texto que se titula "San Darío" y dice: "Del andén sin sotanas ni uniforme, luchaste por trabajo, dignidad, cambio social. Héroe y mártir piquetero. San Darío Santillán" (Figura 4).

Según Capasso y Jean Jean, "en ese caso se remarca no sólo la lucha y el compromiso social de toda una vida de militancia sino la solidaridad de Darío, quien dio la vida por ayudar a su compañero Maximiliano en el momento en que éste era asesinado brutalmente por la policía (2013) En ese momento le dispararon a Darío por la espalda, su último gesto fue, arrodillado en el piso junto a Maximiliano, su brazo extendido y la palma de su mano abierta hacia los policías para que no disparen, diciendo basta. Esta imagen además fue apropiada como ícono referente no sólo del hecho en sí sino de la lucha y la resistencia de estos militantes.

Un grito en la pared

Ya sea a través del muralismo, el grafiti, los stenciles, la colocación de mosaicos intervenidos, las pegatinas y demás manifestaciones artísticas, los muros de la estación, hablan por sí mismos. Las técnicas varían como también los mensajes, fomentando la pluralidad de voces y el debate público argumentativamente fundamentado.

Existen obras de artistas reconocidos que conviven con expresiones anónimas o de artistas en formación. Aquí no importa quienes sean los productores ni las individualidades, se rescata lo colectivo y el objetivo final de visibilizar a través del arte la propia historia, las problemáticas sociales. Está claro que existe un grupo social con la necesidad de darle vida a este espacio y una de las formas utilizadas es a través de las paredes, en palabras de Rodolfo Walsh "la imprenta de los pueblos" Por su condición de interpelar directamente a la persona que transite, con la capacidad de sembrar pensamiento crítico y por gestarse de manera colectiva y no imponerse, se produce una alquimia social imparable que moviliza a sectores incrédulos o sumidos en un parate de resignación y entrega a la injusticia.

En ese mismo sentido, desde el colectivo Muralismo Nómade en Resistencia reflexionan sobre sus intervenciones y afirman: "Construimos una frase que representa en lo que se convirtió la estación: un museo a cielo abierto de la cultura popular y el arte militante para todas y todos". Así, en los paneles que se restauraron se lee la frase: "Bienvenidos a la estación del arte, la memoria y la cultura popular", acompañada por veintisiete rostros realizados por distintas personas que representan a quienes se interpela, a las y los que transitan la estación, la lucha y el arte: maestras, obreros, estudiantes, niños y niñas, aquellos y aquellas que son día a día invitados a empaparse de nuestra historia de lucha y resistencia. Donde, claro, Darío y Maxi viven y se multiplican (Figura 5). En este proceso de apropiación y resignificación tanto espacial como histórica, el arte ha tenido y aún tiene un rol emancipador y transformador, convirtiendo al lugar en un museo a cielo abierto al visibilizar la historia y cristalizar los valores que se quieren rescatar. A su vez, resignifica en todo momento a modo de efervescencia constante, no sólo al sitio en cuestión sino también a todos lxs sujetos que transitan cotidianamente invitándolos a reflexionar sobre su propia condición.

Por todo lo expuesto este proyecto pretende patrimonializar a la "Estación Darío y Maxi" al concebir que las experiencias sociales allí enmarcadas conforman un grito de resistencia ante las aberraciones del capitalismo más feroz y el estallido crítico que desde fines de 2001 azotaron nuestro país. Es necesario entonces proteger, cuidar y promover las características que hacen singular a esta estación de trenes y sus riquezas que hacen a nuestra historia para aprender de ella y construir un eslabón más en la búsqueda de Memoria, Verdad y Justicia Social.

Figura 5. Muralismo Nómade en Resistencia. Jornada de creación colectiva en los pasillos de la estación, reuniendo a más de 20 artistas que colaboraron con la obra de arte público.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques (1990). La Imagen. Barcelona: Paidós.

CAPASSO, Verónica; Jean Jean, Melina (2003). "Imagen, dispositivo y cultura visual. El caso de la estación ex Avellaneda Darío y Maxi". Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). Imaginarios urbanos. Buenos Aires: Eudeba.

AGAMBEN, Giorgio (2006). Che cos'e' un dispositivo? Roma: Nottetempo.

GRÜNNER, Eduardo (2000). "El arte o la otra comunicación". En (cat. exp.) Argentina. Séptima Bienal de La Habana. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.

MIRZOEFF, Nicholas (2003). Una introducción a la cultura visual. Buenos Aires: Paidós.

MOVIMIENTO DE TRABAJADORES DESOCUPADOS ANÍBAL VERÓN. Darío y Maxi Dignidad Piquetera. Pág. 28.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

CHEB TERRAB (2008). "San Darío del Andén. Construcciones de narratividad popular". Dario Vive [en línea]. Consultado el 8 de febrero de 2016 en <http://www.dariovive.org/notas/cheb1.pdf>

JAUREGUI, Silvana (2016). "Cuando las paredes hablan". Hamartia [en línea]. Consultado el 8 de febrero de 2016 en http://hamartia.com.ar/2016/07/06/cuando-las-paredes-hablan/

MASACRE DE AVELLANEDA (2016), Masacre de Avellaneda [en línea]. Consultado el 8 de febrero de 2016 en <www.masacredeavellaneda.org>

Conservación de la Virgen de las cenizas

De las cenizas al satén

Conservation of the Virgin of the ashes
From Ash to Satin

Viviana Rossetti | araca@clp.com.ar
Patrimonio Cultural | FBA | UNLP

RESUMEN

La Conservación-Restauración está unida al concepto de Bienes Culturales y Patrimonio. Ello conlleva el respeto al marco jurídico que lo protege y salvaguarda, dentro del cual se encuentra la regulación de sus intervenciones. Los procesos de restauración de la Virgen de la Cenizas carecieron de antecedentes bibliográficos. En la presente investigación se analizó la toma de decisiones, respecto de la prevención del bien, que efectuó el Teatro Argentino de La Plata y bajo qué criterios de intervención trabajaron los responsables de los procesos de conservación realizados.

PALABRAS CLAVE

Protección - Restauración Científica - Intervención - Construcción Colectiva

ABSTRACT

Conservation-Restoration is linked to the concept of Cultural Heritage and Heritage. This entails respect for the legal framework that protects and safeguards it, within which is the regulation of its interventions. The processes of restoration of the Virgin of the Ashes lacked bibliographical antecedents. In the present investigation we analyzed the decision making, with respect to the prevention of the good, that carried out the Argentinean Theater of La Plata and under what criteria of intervention worked the responsible ones of the realized processes of conservation.

KEYWORDS

Protection - Scientific Restoration - Intervention - Collective Construction

Entendemos al Patrimonio Cultural como sistémico y multidisciplinario en tanto las diferentes ciencias y disciplinas que deben incorporarse y tenerse en cuenta para investigarlo científicamente. En el caso particular de los bienes muebles, la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura expresa «...Un interés cognoscitivo fundamental de toda la humanidad ha impuesto, e impone, obstaculizar y, cuando menos, frenar la destrucción, dispersión y degradación con todo tipo de recurso conservador, preservando las condiciones intrínsecas y extrínsecas, para cada objeto en cuestión, lo más parecidas posible a las originales. El paso siguiente es, evidentemente en cuanto inevitable y posible- el de tomar medidas para su mejor conservación y restauración».

Diferentes autores consideran que esta postura, que ante todo persigue llegar a un supuesto estado «originario», se enmarca dentro de una actitud de prejuicio histórico, pues enfatiza el retorno al origen en detrimento de otros períodos históricos. Con ello, se reduce la esencia del bien cultural a un momento muy concreto, que fue el de su creación. Así pues, el paradigma de la reversibilidad o la recuperación de la autenticidad y la originalidad son considerados objetivos inalcanzables, mientras que la conservación y la denominada conservación preventiva son reivindicadas en nuestro tiempo por encima de la restauración.

Origen y descripción

La Virgen de las Cenizas fue diseñada y realizada por el Jefe de Utilería del primer Teatro Argentino, Dino Orlandini, para la escenografía de la ópera *Tosca* en 1972 (Figura 1).

Figura 1. Fotografía de la Virgen de las Cenizas realizada por Dino Orlandini

Es una estatua de cartapesta[1] policromada, hueca con una estructura interior de caño de hierro. Manos de yeso, y manto de liencillo engomado, según descripciones de la época. No hemos hallado registro de sus medidas originales, siendo las actuales: 1,63 m. de altura y 50 cm. de ancho.

La Virgen de las Cenizas, actualmente, está ubicada en la ciudad de La Plata, Argentina, en

1 La cartapesta es el término originario de Italia para denominar la técnica que utiliza trozos de papel cortados a mano unidos mediante un adhesivo para formar objetos, superponiendo las capas de papel entrelazados entre sí y el adhesivo una y otra vez por lo que éste al endurecerse nos ofrece como resultado final una superficie mucho más resistente y más rígida, cuantas más capas más rigidez, con un resultado parecido al cartón piedra.

el Hall del primer piso del Teatro Argentino de La Plata. Calle 51 entre 9 y 10. En una entrevista realizada a la Sra. Ana María Unchalo, presidenta de la fundación Teatro Argentino de La Plata se manifestaron las contradicciones y el debate acerca de la curaduría del bien, en tanto, la imagen no es una virgen consagrada, no es una imagen religiosa sino ecuménica al igual que el espacio del Teatro. Consideramos que este punto merece un análisis multidisciplinar a fin de generar una curaduría que ayude a la comprensión del bien patrimonial como un bien histórico-artístico-cultural.

La ópera *Tosca* para la cual se había realizado la imagen, no se estrenó y la virgen fue colocada junto al escenario, en la capilla. Los bailarines antes de salir a escena se persignaban, la llamaban «la Virgen Azul».

El 18 de noviembre de 1977, alrededor de las 14:30 mientras ensayaba el ballet estable se inició, en el teatro, un incendio que rápidamente iba a hacer cenizas los escenarios. Su origen fue siempre una duda. Para algunos fue un «accidente», motivo de un cortocircuito, mientras que otros aseguran que el fuego fue generado intencionalmente. Recordemos que Argentina se encontraba inmersa en la terrible dictadura militar de 1977-1983. Tras la tragedia, se comenzó a retirar todos los escombros, encontrando a la virgen de cartapesta inexplicablemente intacta.

El 20 de noviembre de 1977, Monseñor Lodigiani organizó una procesión desde las ruinas del Teatro hasta la Catedral.

La Virgen cobra eficacia simbólica, al decir de Llorenç Prats (1998), la eficacia simbólica depende de muchos factores, entre los cuales, la contextualización de los símbolos en prácticas y discursos y el nivel de consenso de que gocen referentes y significados.

Con el Teatro en ruinas, se la entronizó como Virgen de las Cenizas, en el Altar del Santísimo Sacramento, de la Catedral de la Plata.

Siguiendo a Llorenç Prats «...Ninguna invención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y o en sus significados) por el poder». (Prats, 1998)

En 1999, se reinaugura el Teatro Argentino las autoridades provinciales solicitaron la restitución de la imagen. Cuando la trasladaron, la pusieron en una caja de madera donde algunos sectores de la escultura se aplastaron. Ante estos daños el Teatro llamó para restaurarla, a la hija de su creador, Raquel Orlandini. En la reapertura del Teatro, la Virgen rigió el *foyer* del primer piso luego, distintas administraciones del Teatro fueron ubicándola en distintos sectores hasta llegar al cuarto subsuelo, sin ningún tipo de preservación. Allí, la encontró las inundaciones del 2 de abril de 2013, acrecentando su deterioro. El 12 de abril de 2014, la Virgen se presentó en el Teatro Argentino restaurada por un equipo de artistas, siendo Zacarías Gianni el promotor del proyecto. Hoy se encuentra expuesta en el Teatro Argentino de La Plata.

Análisis de las intervenciones

En cuanto a los criterios de conservación y restauración del patrimonio mueble, nos basamos en Cesare Brandi, quien entiende la restauración como: «el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad, estética e histórica, en vistas a su transmisión de futuro». Sus dos principales ejes para la intervención son:

-El Principio de la mínima intervención: nuestra intervención deberá ser la justa y necesaria para conservar el monumento, impedir al máximo su deterioro y mantenerlo vivo y utilizable para las generaciones futuras, como un testimonio concreto de cultura. Dosificando entonces, los procedimientos técnicos en general de la restauración.

-El Principio de la Reversibilidad: Todas las intervenciones de restauración deberán ser reversibles, sin dañar, y dando acceso a mejores técnicas futuras, usando materiales en lo posible iguales a los originales. La ejecución tendrá que ser de tal modo que pueda ser removida en cualquier momento, sin dañar la materia original, posibilitando futuras restauraciones en el futuro.

Dentro de este marco teórico-científico no puede haber restauración sin diagnosis previa que contemple todos los aspectos de la obra a fin de poder determinar el tratamiento más adecuado. Brandi, propone:

-Restaurar sólo la materia, no utilizando el mismo material para evitar falsos estéticos e históricos.

-Restablecer la unidad potencial de la obra para recuperar su legibilidad, siguiendo la documentación auténtica del original o sugerencias implícitas en los fragmentos.

-Hacer reconocible la reintegración, evitar los falsos y procurar intervenciones reversibles.

Intervenciones: Raquel Orlandini (1999)

Raquel Orlandini, artista plástica, restauró la imagen en 1999 con las técnicas y procedimientos que utilizaba su padre, Dino Orlandini. Se trata de una restauración intuitiva-subjetiva, fundamentada en conocimientos de carácter personal, el restaurador emplea materiales que siente que son propios para el objeto y basado en su experiencia. Raquel Orlandini en una entrevista a una revista local expresa, «...

Figura 2. Estado actual de la Virgen

conozco las técnicas que utilizaba mi papá porque yo hago lo mismo que él y aprendí con él (...) voy a tratar de usar los mismos materiales de mi papá para que quede igual...»

Se infiere de acuerdo a lo expuesto en la entrevista antes mencionada que realizó ante las autoridades del Teatro, del momento, un pedido expreso para la intervención «...para ello está aguardando que las autoridades del Teatro contesten a un pedido que realizó formalmente, se la lleven a su domicilio...»

Equipo integrado por Eugenio Zanetti, Zacarías Gianni y Sandra Altinier (2014)

El 12 de abril de 2014, la Virgen de la Cenizas se presentó en el Teatro Argentino restaurada por Zacarías Gianni[2]. Participaron también, el director de arte, escenógrafo y realizador cinematográfico Eugenio Zanetti, que aportó la idea original para la restauración y se encargó de pintar el rostro; Sandra Altinier, que implementó la idea y pintó el resto de la imagen y simbolismos.

Zacarías Gianni propone por escrito un proyecto y presupuesto de restauración de innovación a la Fundación Teatro Argentino quién acepta y da el apoyo económico.

Zacarías Gianni propone resignificar la Virgen. Cuando se lo entrevistó, para la realización de esta investigación, planteó que se propuso «darle vida», según fueron sus palabras. Agregó que esta resignificación buscó incorporar a la original Virgen de Tosca, una iconografía que manifieste los atributos de la Virgen de las Cenizas consagrada por la historia. (Figura 2). En la imagen (Figura 3), muestra un orificio que durante el proceso se pintó de rojo, a modo de corazón, por donde la gente, que visitaba el taller de la artista, introducía mensajes escritos, que el cuerpo de la imagen aún conserva.

La intervención mantiene la estatua de cartapesta hueca con una estructura interior de caño de hierro, manos de yeso y manto de liencillo engomado. Mide 1,63 m de altura y 50 cm de ancho. Está emplazada sobre un pedestal negro de 30 cm de altura, con un zócalo de 10 cm donde se lee en letras doradas «El amor es la llave». En su cara superior están aplicadas cuatro placas de bronce. Sobre el vestido presenta aplicaciones de flores de lis doradas a la hoja con aplicaciones de diamantes de plástico. Sobre la cabeza presenta una corona de nueve flores de tela y velo de gasa pintada en degrade del celeste al verde agua.

La virgen era una escultura policromada, que se le extrajo todo el color. Al respecto la Carta de 1987 antes citada recomienda: b) las limpiezas en las pinturas y esculturas policromadas, no deben alcanzar jamás a los pigmentos del color, respetando la "pátina" y los posibles barnices antiguos. Para todas las otras clases de obras las limpiezas no deberán llegar a la superficie desnuda de la materia de la que constan las propias obras. Pueden ser permitidas excepciones, especialmente en el caso de obras arquitectónicas, cuando el mantenimiento de superficies degradadas constituya un peligro para la conservación de todo el contexto; en tal caso el procedimiento deberá ser documentado adecuadamente.

Nueva iconografía

En una entrevista realizada a Sandra Altinier, para la realización de esta investigación, la artista nos cuenta la simbología de los nuevos atributos que acompañan a la Virgen de la Cenizas a partir de esta última intervención:

-Corona de Flores, como reina, son nueve flores de tela en diferentes colores (sin explicación simbólica).

-Réplica de la llave de la Ciudad de La Plata[3], con su logo y una Flor de Lis como símbolo de la Madre, símbolo de Amor, Sabiduría y Poder. A sus pies lleva inscripta la frase «EL AMOR ES LA LLAVE DEL PARAÍSO» en letras doradas.

-Las mismas flores de lis doradas a la hoja se repiten en el vestido y nos representan como ideales transformados en Diamantes a través de nuestras Virtudes

-En el lateral izquierdo, entre sus velos, lleva una Manzana de Oro, símbolo del alimento del

2 Hijo y discípulo del escenógrafo y vestuarista del Teatro durante 50 años, Carlos Gianni.

3 Carlos Gianni, recibió, la llave de la ciudad, al ser declarado Ciudadano Ilustre. La llave que presenta la Virgen como atributo es una réplica en yeso de la original en bronce que recibiera el padre de Zacarías Gianni.

Figura 3. Detalle de la Virgen

Virtuoso, nos transporta al Jardín de las Hespérides[4] , a la Ópera de Wagner donde crecían árboles con manzanas de oro custodiadas por mujeres mabias que alimentaban a los hombres con virtudes.

-Por detrás de su sobre manto de gasa, presenta trozos de la partitura de la ópera, Tosca Vissi d´ Arte, Vissi d´Amor, atributo que simboliza su origen.

Conclusión

Luego de analizar la toma de decisiones, respecto de la preservación del bien podemos diferenciar el aspecto subjetivo, de una intervención y el científico.

Respecto del aspecto subjetivo, de las interpretaciones personales tomamos a Gombrich, en su obra *Arte e ilusión* cuando alude al conflicto que se produce «[...] entre los métodos objetivos de la ciencia, y las impresiones subjetivas de artistas y críticos, por lo que es necesario que los restauradores tengan en cuenta no sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción [...] Estamos absolutamente seguros de que nuestras reacciones y nuestro gusto tienen que diferir a la fuerza de los de pasadas generaciones» (Gombrich, 2008). Lo que interpretamos de su lectura es el hecho de que

4 El Jardín de las Hespérides era el huerto de Hera en occidente, donde (según la fuente) crecían en un solo árbol o una arboleda de manzanas doradas que otorgaban la inmortalidad. Como medida de protección adicional, Hera ubicó en este jardín un dragón de cien cabezas que nunca dormía llamado Ladón. El undécimo trabajo de Heracles fue robar las manzanas de este jardín.

«[...] nuestra visión no es objetiva y aséptica, sino condicionada por nuestra propia cultura, nuestra forma de percibir, sentir, experimentar» (Macarrón y González, 1998:85-86).

Respecto del nivel científico de la intervención, como ya expresamos, un bien cultural conlleva el respeto al marco jurídico que lo protege y salvaguarda. Entendemos que lo subjetivo se implenta en las intervenciones analizadas, no como forma condicionada por nuestra propia cultura sino como apropiación personal del bien.

Por otro lado, para aquellas instituciones que tienen bajo su responsabilidad el cuidado de bienes culturales, como es el caso del Teatro Argentino, la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos promueve el rescate, la preservación y difusión del patrimonio cultural utilizando protocolos y prácticas estandarizadas. Siguiendo a la DNPM, las acciones de rescate de bienes culturales se inscriben en una tendencia creciente de toma de conciencia de la importancia y la complejidad de la conservación para el uso responsable del patrimonio, basado en estrategias de conservación preventiva[5] , de gestión de riesgo[6] y por etapas.

Finalmente, teniendo en cuenta que el patrimonio es una construcción colectiva que involucra a todo un conjunto de agentes, discursos, lógicas e intereses muy heterogéneos creemos, que su conservación y restauración debe ser un espacio de reflexión y valoración crítica como base de la praxis en donde deberá sopesarse la implicancias que la intervención, sobre los bienes culturales que son de la comunidad, pueda tener para la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOMBRICH, Ernst (2008). Arte e ilusión
- PRATS, LLorenc (1998) «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad* (27), pp. 63-76. Universidad de Barcelona: Madrid
- DE ALMEIDA, Facundo (2010) «Patrimonio y generación de valor». *Página/12.*
- MACARRÓN, Miguel, A & González Mozo, A (1998) «*La conservación y la restauración en el siglo XX*» Edición Técnos.

5 Conservación preventiva: Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes...Estas medidas y acciones son indirectas- no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia(DNPM)

6 Gestión de riesgos. Es un método determinado dentro de la conservación, que brinda información cuantitativa y cualitativa para orientar a los responsables de la toma de decisiones sobre la institución, integrando todos los posibles daños y pérdidas de los bienes culturales y las posibles formas de mitigación, en un esquema de costo-beneficio, y proporcionando así una herramienta útil para el diseño de estrategias de conservación más eficientes

Redes Peer to Peer, el vehículo de la cultura libre

Peer to Peer networks, a way to Open Culture

Mauro Rivas | mauro.naposta@gmail.com
Patrimonio Cultural | FBA | UNLP

RESUMEN

El siguiente trabajo enfoca las redes *Peer to Peer* y las oportunidades que brinda dentro de la comunicación por Internet. Se abordan temas como la escritura en código, situación legal, programas que utilizan esta red o lógica, nuevas economías y monedas virtuales, nuevas propuestas en torno a las leyes de copyright y finaliza con un proyecto de gestión patrimonial que involucre a estas redes.

PALABRAS CLAVE

Peer to Peer - cultura libre - *copyleft*

ABSTRACT

The following essay focus on Peer to Peer networks and its opportunities within Internet communication. Topics like code writing, legal situation and programs that use this net or logic, new economies and virtual currencies, new proposals surrounding copyright laws and concluding with a project of heritage management involving these networks.

KEYWORDS

Peer to Peer - Open Culture - copyleft

Peer to Peer [par a par] no es un *software* ni una red, sino que podría hablarse en términos de una arquitectura de aplicación distribuida.[1] De esta manera no estamos definiendo un protocolo específico o una serie de reglas para usar, sino la manera en que deben realizarse las conexiones y la organización de nodos. En estas redes, cada nodo es considerado un par, dado que dentro de ellas son presentan una condición de igualdad, los recursos provienen de cada uno de estos nodos y las conexiones son establecidas y dedicadas a resolver un problema específico, en este caso la comunicación entre ellos.

Las redes *Peer to Peer* (P2P) se diferencian de aquellas redes cliente-servidor dado que en este último, las tareas se reparten entre los servidores, que actúan como proveedores de recursos, y los demandantes de estos recursos, llamados clientes. El servidor responde a la petición del cliente, en caso de que sean varios, distribuye la velocidad de carga entre los demandantes. Al tener la información en un único lugar, su administración es más fácil, aunque debe tenerse en cuenta las implicaciones que esto conlleva, dado que el servidor debe estar preparado para atender la demanda de los clientes, en algunos casos llegando a ser de un mantenimiento muy elevado. Si muchos clientes solicitan un archivo, se ralentizará la velocidad de bajada debido a la múltiple demanda. Además tanto servidor como cliente deberán permanecer conectados hasta que finalice la descarga. Las redes P2P también se pueden clasificar según la generación: primera generación –centralizadas, como por ejemplo Napster–, segunda generación –semidescentralizadas, como por ejemplo Torrent y, finalmente, de tercera generación –descentralizadas, como por ejemplo Zeronet–.

Una curiosidad es que en un principio, la World Wide Web tenía una lógica similar a la del P2P, dado que cada usuario de Internet podía ser corrector y colaborador activo, capaz de crear y vincular contenido para formar una *red* de vínculos interrelacionados.

La primera aplicación con esta lógica fue Hotline Connect, desarrollada en 1996 para el sistema operativo Mac OS. La intención era funcionar como una plataforma de distribución de archivos destinada a empresas y universidades. De todas maneras era una aplicación generada para un único sistema operativo que además limitaba a los usuarios a un único servidor y, en caso de que éste cerrase o desapareciera, lo haría también la descarga del archivo. Por ello el sistema quedó obsoleto, sobre todo tras la aparición de Napster. En 1999 se presenta esta aplicación que ofrecía una interfaz más amistosa con el usuario, junto a un intercambio exclusivo de MP3, que en su pico llegó a tener ochenta millones de usuarios. Napster hizo que entusiastas de la música pudiesen descargar copias de canciones que de otra manera eran difíciles de obtener, como canciones viejas, grabaciones sin editar y grabaciones de conciertos. Muchos usuarios consideraban justo descargar archivos MP3 de canciones que ya poseían en otro formato, sea cassette o discos de vinilo. En Diciembre del mismo año Napster recibiría demandas de todo tipo. Al tener servidores centrales que almacenaban la lista de equipos y los archivos que poseía cada uno (es decir que no era una red completamente descentralizada), fue fácil para los demandantes encontrar responsables y cerrar los servidores centrales. Con el tiempo las redes descentralizadas fueron avanzando en su desarrollo, aplicaciones como Kazaa, Ares y eMule fueron muy utilizadas luego de Napster, sobre todo aquí en Argentina. Similar al funcionamiento de eMule, el protocolo BitTorrent adquirió un incremento considerable en el número de usuarios cuando sitios para descargar archivos con el sistema cliente-servidor como Megaupload o Rapidshare fueron cerrados. Una de las integraciones más recientes de la red P2P es la comunicación telefónica VoIP, que permite una transmisión de datos en tiempo real mucho más eficiente. Programas como Skype, ampliamente utilizados, presentan este formato. También se han desarrollado redes informáticas de usuarios y nodos anónimos para intercambiar información que no utilizan conexiones tradicionales y se necesita de un *software* específico para acceder a ellas dado que los motores de búsqueda no indagan por estas redes, dejando sus contenidos invisibles. A este tipo de redes se la conoce como Darknet. Hasta podemos encontrarnos con una suerte de Facebook descentralizado, llamado Diáspora. Como se ha mencionado anteriormente, uno de los principales usos que tiene esta red es para el intercambio de archivos de tipo *torrent*. El archivo *torrent* es información acerca de un archivo de destino, el archivo mismo contiene la localización de diferentes piezas del archivo de destino. Cuando un cliente inicia la descarga, los fragmentos del archivo de destino son encontrados fácilmente gracias a la información que provee el *torrent*. Es decir que nunca se está compartiendo un archivo completo, sino pequeñas partes de éste, mientras más gente haya compartiendo, más rápida y fluida será la descarga. Una vez conseguidas todas las partes, se ensambla en un formato legible para el usuario demandante. Todo esto es realizado de manera automática por el programa o *cliente BitTorrent* con el que se abre el archivo *torrent*.

Respecto a la comunicación VoIP podemos traer a colación el programa Skype que en su origen poseía un protocolo *Peer-to-Peer* para digitalizar el audio y enviarlo a través de Internet. Al igual que con la descarga de archivos, las llamadas o video-llamadas realizadas con esta lógica serán más eficaces, en cuanto a reducción de latencia y aumento de calidad, sobre aquellas que dependan de un servidor único, siempre y cuando el número de nodos conectados sea de una cantidad considerable. Las redes P2P pueden utilizarse también para realizar *streaming* de contenido multimedia a través de internet, gracias al protocolo P2PSP (Peer to Peer Straightforward Protocol). Este protocolo ha sido especialmente definido para transmitir secuencias en directo, ya sean eventos en vivo o eventos ya creados o grabados.

Con una lógica similar, y pensados como una alternativa a los servicios de transmisión de video por suscripción, como por ejemplo Netflix, surgen aplicaciones como Popcorn Time, que mediante una red *Peer to Peer* reproducen medios de forma gratuita directamente desde los rastreadores de Torrent. Este programa fue diseñado por un grupo de Buenos Aires, quienes sostienen que la piratería es "un problema de servicio generado por una industria que representa a la innovación como una amenaza a su receta antigua para cobrar valor" (Popcorn Time developeres, 2014). Popcorn Time fue cerrado por sus programadores en marzo del 2014, pero dado que estaba escrito con un código abierto, es decir que cualquiera puede ingresar y editarlo, otros individuos sin relación a los desarrolladores originales conti-

1 Un sistema distribuido es un modelo en el que los componentes localizados en computadoras en red se comunican y coordinan acciones mediante mensajes. Los componentes interactúan entre sí a fin de concretar un objetivo común. Hay tres principales características de los sistemas distribuidos: Concurrencia de los componentes, carencia de un reloj global, independencia en la falla de los componentes.

nuaron con el funcionamiento del programa.

Recientemente están apareciendo servicios de Internet descentralizados que funcionan a través del P2P. Cualquier usuario que acceda a un sitio funcionará a la vez como cliente, dado que está demandando información de éste, pero actuará como servidor de otros usuarios que deseen ingresar al mismo. Los creadores de Pirate Bay están trabajando en este sistema, mientras que uno similar con base en Budapest ya se encuentra en funcionamiento y se llama Zeronet. Pero tal vez el insumo más revolucionario en utilizar las redes *Peer to Peer* es la moneda virtual, principalmente el Bitcoin. Esta divisa surge en el 2009 y se caracteriza por ser descentralizado, lo cual significa que no está respaldado por ningún banco ni gobierno, el valor está determinado por oferta y demanda, y depende de un código abierto para su funcionamiento. Hasta la introducción del *bitcoin* todas las transacciones estaban canalizadas a través de entidades centralizadas de manera obligatoria, generalmente bancos y empresas financieras que gestionaban el seguimiento de transacciones. En resumidas cuentas podemos tratar ciertos aspectos de esta moneda. Todo participante de la red Bitcoin tiene un monedero electrónico con un número arbitrario de claves criptográficas. Una clave es pública y funciona como entidad remitente y receptora de todos los pagos, una suerte de identificación del usuario. Otra clave es privada y autoriza el pago sólo para el usuario. Pongamos por caso un Usuario A que transfiere algo a Usuario B, A entrega la propiedad agregando la clave pública de B y luego firma con su clave privada. A incluye los *bitcoins* en una transacción y la difunde a los nodos de la red P2P a los que está conectado. Estos nodos validan las firmas criptográficas y el valor de la transacción antes de aceptarla y retransmitirla. Todos los nodos que forman parte de la red Bitcoin mantienen una lista colectiva de todas las transacciones realizadas, llamada Cadena de Bloques. Estos nodos generadores, llamados *mineros*, crean nuevos bloques, añadiendo en cada uno de ellos el número del último bloque y se transmite por cada nodo de la red. Esto permite que haya un historial de posesión de todas las monedas desde la dirección creadora a la dirección del actual dueño. Por ende, si un usuario intenta reutilizar monedas que ya usó, la red rechaza la transacción. Además, la suma de bloques a la cadena, determina la dificultad del problema criptográfico que deben resolver los mineros, incrementando o disminuyendo el valor de la moneda. En Septiembre del 2012 se creó la Bitcoin Foundation, una organización sin ánimo de lucro como pueden ser la Apache Software Foundation o la Linux Foundation, para estandarizar, proteger, promover y, sobre todo, mantener al *bitcoin* fiel a sus principios fundamentales "una economía que no dependa de la política, abierta e independiente." Para comprender mejor este fenómeno debemos abstraernos ligeramente del marco de pensamiento que ofrece el sistema financiero tradicional, aunque esto no signifique que el *bitcoin* no pueda funcionar dentro de este, al contrario, ya lo hace con éxito, y tal vez pensarlo dentro de lo que se ha dado a llamar Economía Colaborativa. Hemos visto cómo la tecnología produce cambios en hábitos de consumo y comportamiento, y cómo la gente se adapta a ellos. Según el sociólogo Luis Tamayo podemos hablar de la economía colaborativa de la siguiente manera:

Esa economía se basa en las personas. Hasta ahora, los activos de una empresa se encontraban dentro de la misma empresa. Estos activos, que en la economía colaborativa llamamos recursos, pueden ser materiales o inmateriales. Podemos hablar de recursos como el talento hasta un coche o una casa. Por tanto, la economía colaborativa se basa en transacciones que se realizan con o sin ánimo de lucro entre particulares a través de plataformas, que pueden ser digitales o no digitales (Tamayo, 2015).

Esto no significa que reemplazará la economía tradicional, sino que podamos contemplar nuevas maneras de intercambio entre personas. Aunque es un concepto más vinculado con la generación del internet, puede asociarse a redes humanas sin necesidad de una plataforma digital. Desde el libre mercado sin regulaciones hasta compartir el mate, un viaje en auto, préstamos de dinero entre amigos y muchas otras situaciones, vivimos en una sociedad acostumbrada a compartir. Tal vez fueran las pericias sufridas por nuestros antepasados inmigrantes quienes tuvieron que unirse para establecerse en un país lejos de su tierra natal, la solidaridad y respaldo entre inmigrantes era clave para sobrevivir. Muchas actitudes han sido heredadas, como los almuerzos familiares del fin de semana, sin que nos detengamos a pensar en cuán inherentes son en realidad este tipo de relaciones.

Incluímos aquí unas preguntas realizadas a Christian Giambelluca, filósofo y usuario de sistemas operativos de software libre y de transferencia de archivos P2P desde los años en que se comenzaron a utilizar:

1. ¿Cuál es/son tu consumo cultural predilecto? (Cine, música, libros, danza, fotografía, etc)
-Cine, música, libros/artículos sobre cine y música (en ese orden, aunque hace un tiempo que ya he parado porque no alcanza la vida y acumular es al pedo)
2.¿De qué manera accedes a ellos? (Vas al cine, bajás películas, vas a recitales, escuchás MP3, comprás CDs)
-A veces voy al cine. De CDs y libros nada, todo está carísimo y hay más posibilidad de conseguir cosas específicas en mp3 y formatos de libro electrónico.
3. ¿Cuál fue tu primera experiencia con las descargas?
-Mi primera experiencia con las descargas fue bajar un tema de Timothy Leary de veintipico minutos. Fue en 1998-99 y me llevó toda una noche, porque era conexión por cable telefónico... qué emoción! Me bajé UN tema, jajaja!!
4. ¿Usas torrent? ¿Qué opinás al respecto?
-Uso torrent un montón, y salvo por el ocasional fake que puede aparecer, opino que es excelente recurso de descarga.
5. ¿Conocés Bitcoin? ¿Qué opiniones tenés sobre una moneda descentralizada?
-No conozco Bitcoin, pero ya mismo lo busco en Google. También uso mucho Google, es mi herramienta de des-aznaje por excelencia... gracias por la encuesta!!

Volviendo al uso de redes P2P para la transferencia de archivos, es necesario mencionar que acarrea mucho debate el tema de la legalidad en torno a este uso. Como hemos visto hasta ahora son varios los casos de denuncias presentados a sitios o programas que facilitaban la descarga de archivos. Pero la verdad es que toda la cuestión de las leyes en internet se presenta como un terreno sinuoso. El debate en torno a los derechos de autor es el tema que abordaremos a continuación.

Tal vez una de las primeras manifestaciones reaccionarias frente al espionaje mediante Internet haya sido el Criptoanarquismo, una ideología a favor de la libertad individual y la

privacidad, utilizando con este fin la criptografía asimétrica, es decir, la escritura de dos claves, como la utilizada para la transferencia de bitcoins. Es un movimiento que, podría considerarse, surge de la mano de Timothy C. May en 1992 cuando escribe "The Crypto Anarchist Manifesto" y continúa hasta el día de hoy con numerosos desarrollos como el mencionado código de dos claves, el anonimato de las redes P2P, *darknet*, etc.

En 1983 un programador llamado Richard Stallman anunció un proyecto que llamó GNU. La idea era evitar todos los problemas que implicaba utilizar sistemas operativos protegidos con licencia y la compatibilidad entre ellos. De esta manera GNU aparece como un sistema operativo que sus usuarios podían usar con libertad, distribuir copias, estudiar su comportamiento, modificar el código fuente y redistribuirlo con las modificaciones. Dado que Stallman fue víctima de abusos por parte de terceros a la hora de compartir gratuitamente un sistema operativo,[2] decidió darle un respaldo legal dentro del marco existente, creando su licencia de derechos de autor llamada Licencia Pública General de GNU. A destacar dentro de esta licencia es el término *copyleft*:

La forma más simple de hacer que un programa sea libre es ponerlo en el dominio público, sin derechos reservados. Esto le permite compartir el programa y sus mejoras a la gente, si así lo desean. Pero le permite a gente no cooperativa convertir el programa en software privativo. Ellos pueden hacer cambios, muchos o pocos, y distribuir el resultado como un producto privativo. Las personas que reciben el programa con esas modificaciones no tienen la libertad que el autor original les dio; el intermediario se las ha quitado. En el proyecto GNU, nuestro objetivo es el dar a todo usuario la libertad de redistribuir y cambiar software GNU. Si los intermediarios pudieran quitar esa libertad, nosotros tendríamos muchos usuarios, pero esos usuarios no tendrían libertad. Así en vez de poner software GNU en el dominio público, nosotros lo protegemos con copyleft. Copyleft dice que cualquiera que redistribuye el software, con o sin cambios, debe dar la libertad de copiarlo y modificarlo más. Copyleft garantiza que cada usuario tiene libertad (Stallman, 1999)

A pesar de que comenzó como una idea para el software libre, no tardó en extenderse hacia obras de arte, cultura, ciencia o cualquier trabajo creativo que pueda ser regido por el derecho de autor. En Francia existe una licencia que permite copiar, distribuir y modificar libremente la obra que protege, respetando los derechos morales de su autor. Esto facilita el acceso a los usuarios, ampliando y enriqueciendo la obra, siempre haciendo referencia al autor original.

Un defensor acérrimo de los derechos de *copyleft* es el abogado y académico Lawrence Lessig, autor del libro *Cultura Libre*, en el cual sostiene una flexibilización de los derechos de autor, basado en el movimiento del software libre de Stallman, como un nuevo paradigma que sirva al desarrollo cultural y científico desde Internet. Lessig argumenta que la cultura ha de ser renovada constantemente, una vez asimilada, para poder volver a ser escrita y reescrita. Considera que las leyes actuales limitan el acceso a la cultura y creatividad dado que en lugar de ofrecer una lectura y escritura de la cultura, se limitan a ofrecer una lectura y nada más, retrocediendo la innovación y

2 Stallman estaba trabajando en un intérprete de escritura en código llamada LISP que interesó a una compañía, dándole una versión de éste bajo dominio público. Luego, la empresa modificó el software y le negó el acceso a Stallman.

evolución tecnológica. En ocasiones propuso la creación de una empresa de lectura-escritura para que fluya el sistema de contenido libre de los autores dispuestos a compartir su obra con el mundo. Un principio muy básico que ayuda a entender la cuestión es que la la copia de arte es algo que viene llevándose a cabo desde hace rato, sin ir más lejos las grandes obras de Disney son reversiones de cuentos de los hermanos Grimm, Buster Keaton, el Fausto de Goethe, Alicia de Lewis Carroll y muchos más, las emisiones de radio se grababan en cassette y los programas de televisión en VHS. Entonces en lugar de tomar a la copia de arte como algo malo, verlo como una oportunidad y aprovecharla. Es la facilidad que ofrece Internet para compartir una creación lo que incentiva a los individuos creadores. Un filósofo finés llamado Pekka Himanen escribió un libro titulado *La ética del Hacker y el espíritu de la era de la información* donde expone que la pasión creativa es el motor de la innovación y que ésta no debe limitarse ya que resultaría en un detenimiento del avance tecnológico. También sostiene que dicha pasión creativa funciona en conjunto con la curiosidad y la diversión para innovar, en lugar del dinero.

En el año 2001 Lessig fundó una organización sin ánimo de lucro llamada Creative Commons, que permite usar y compartir tanto creatividad como conocimiento a través de instrumentos jurídicos de carácter gratuito. Estos instrumentos consisten en modelos de licencias de derechos de autor que ofrecen a éste último una manera simple de otorgar permiso al público en general para compartir y usar su trabajo creativo bajo los términos y condiciones de su elección. No deben verse como un reemplazo total a los derechos de autor, sino que se apoyan en estos para permitir modificaciones en los términos y condiciones de la licencia de su obra dependiendo de sus gustos y necesidades. Como se ha mencionado anteriormente, existe una serie de licencias con diferentes configuraciones que ofrecen a los autores la manera más acorde a sus intenciones de circulación por internet. Estas licencias han sido adaptadas a varias legislaciones en países de todo el mundo. Argentina es uno de los involucrados en este proceso y Brasil ya tiene las licencias traducidas y adaptadas a su legislación. Una personalidad interesante vinculada a la cultura y *software* libre, es Aaron Swartz, quien a los catorce años de edad ya contaba con haber participado del desarrollo del RSS, un formato de escritura en código para compartir información en Internet. Involucrado en montones de emprendimientos, co-fundador de Reddit y diseñador de Open Library, entre otros, y gran defensor del libre acceso a la cultura, Swartz estuvo envuelto en un enrollo legal cuando dejó una computadora con un *script*[3] que descargó 4.8 millones de artículos y documentos y los subió a sitios de descargas. Años atrás había escrito un manifiesto, el "Guerrilla Open Access Manifesto", donde argumenta que "el legado científico y cultural del mundo, publicado a través de siglos en libros y diarios, está siendo digitalizado y reservado a un puñado de corporaciones privadas [...] ¿Forzar a los académicos a pagar para leer el trabajo de sus colegas? ¿Facilitando los artículos científicos a las élites de las universidades en el primer mundo pero no a los chicos en el sur del globo? Es enfurecedor e inaceptable" (Swartz, 2008) y que para cambiar esta situación, es necesario una acción directa en el sentido de difundir claves de acceso a estos documentos,

3 Script en informática es un programa simple que se almacena en un archivo de texto plano, también llamado archivo de órdenes. Suelen utilizarse para combinar componentes, interactuar con el sistema operativo o el usuario.

compartir cuentas para obtenerlos, copiar y difundir la información para declarar la oposición a "este robo privado de la cultura pública" (Swartz, 2008). El Instituto de Tecnología de Michigan (MIT) lo demandó por la descarga de estos archivos y el caso fue tomado por el gobierno como uno más de los tantos a servir de ejemplo. Con esto último nos referimos a las acciones tomadas contra individuos con la intención de poner un freno a sus actividades pero produciendo un *efecto hidra* en el que se propaga aquello que intenta detenerse, como sucedió antes con Napster y luego con Pirate bay, caso que veremos a continuación. Varios de los cargos que tenía Swartz en su contra eran basados en leyes de copyright totalmente desactualizadas pero que aprovechaban la inestabilidad del sistema legal. Así fue como terminó acusado con trece crímenes federales que significaban un mínimo de cincuenta años de prisión y un millón de dólares de multa. El 11 de enero del 2013 Swartz fue hallado muerto en su departamento, se había ahorcado. Lessig lanzó un ensayo denunciando la desproporcionalidad del proceso judicial contra Swartz, cuestionando el ímpetu por considerarlo un criminal cuando tenía evidentes intenciones bondadosas. Había hecho tanto por hacer del Internet una herramienta accesible que ofrezca portales de cultura abierta que numerosas figuras hablaron por él en su funeral, incluyendo el fundador de la World Wide Web, Tim Berners-Lee.

Teniendo un panorama de la situación legal incluimos unas preguntas a Carlos Muñoz de Toro, estudiante de abogacía en la ciudad de Bahía Blanca, respecto a su opinión sobre los derechos de copyright:

1. ¿Estás familiarizado con el copyleft?

- Copyleft, no, primera vez que lo escucho

2. ¿Crees que las leyes tradicionales de copyright limitan o fomentan la creación?

- Como estudiante de Derecho veo a las leyes como herramientas sociales. Las leyes de copyright o Derecho de Autor, entiendo que tutelan el contenido patrimonial y moral de aquellas creaciones debidamente registradas. Defendiendo el valor económico de toda manifestación de la inteligencia humana relevante, entiendo se está fomentando la creación. Transcribo el art 1° de la ley 25.036, modificatoria de la ley 11.723 que regula la propiedad intelectual: "Artículo 1°: A los efectos de la presente ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión, entre ellos los programas de computación fuente y objeto; las compilaciones de datos o de otros materiales; las obras dramáticas, composiciones musicales, dramático-musicales; las cinematográficas, coreográficas y pantomímicas; las obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria; los impresos, planos y mapas; los plásticos, fotografías, grabados y fonogramas; en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica, sea cual fuere el procedimiento de reproducción. La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí."

3. ¿Cómo ves la situación legal en torno a los derechos de autor en Argentina?

-En la República Argentina, el INPI (Instituto Nacional de Propiedad Intelectual), es el ente encargado de registrar, con carácter constitutivo, los denominados Derechos Intelectuales, como el Derecho de Autor, las marcas, patentes de invención, modelos de utilidad etc. (remarco constitutivo, porque lo que no está registrado no existe, no hay derecho sobre aquella creación no registrada, te la copian, van al INPI, la registran y no podes reclamar nada). Los Derechos de Autor fueron ya concebidos por nuestros padres fundadores, quienes reunidos en Asamblea General Constituyente, allá por el año 1853/60, consagraron en el art 17 de nuestra Carta Magna lo siguiente: "...Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley..." este término fue fijado, en 1933 por el Congreso de la Nación a través de la ley 11.723, en 70 años, transcurridos los cuales, los Derechos sobre la obra Intelectual, pasan al Estado Nacional. Entonces los Derechos de Autor no son perpetuos, tutelan al creador, fomentando así la actividad creativa. Sin embargo, la última palabra la tiene el Estado. Hay intereses muy grandes de por medio, millonarios. Las leyes son dinámicas, maleables, esos intereses logran meterse al Congreso, donde se hacen las leyes que nos regulan, a través de los denominados lobistas. Con un gobierno neoliberal como el que está llevando adelante Macri, no se cual será el futuro de esto. Debería ser para toda la población sin costo, muerto el creador y pasado el tiempo de ley; pero quizás ésta gente le ponga precio a todo. No lo sé.

Como se ha mencionado anteriormente, el caso judicial de Pirate Bay es otro fenómeno *hidra* donde el intento de frenarlo culmina en un montón de variantes y alternativas del mismo elemento. Pirate Bay es un motor de búsqueda y rastreo de archivos *torrent*. Fundado en Suecia en el 2003, es el mayor *tracker* de *torrent* a nivel mundial. El primer allanamiento de los servidores se produjo en el 2005, cuando agentes de la policía nacional criminal sueca confiscaron todos los servidores y arrestaron a tres personas: Gottfrid Svartholm, Fredrik Neij y Peter Sunde. Inmediatamente, seiscientas personas convocadas por las organizaciones pro-P2P se manifestaron en las calles de Estocolmo y Goteborg, siendo en su momento las marchas más grandes en defensa del P2P. En el 2009 los fundadores del sitio fueron a juicio donde se los condenaba a un año de cárcel y una multa de $905.000 a cada uno por violación a los derechos de autor de varias industrias del entretenimiento. Sin embargo el 23 de abril del 2009 se manifestó que el juicio podría haber sido declarado nulo, considerándolo parcial y no dependiente para The Pirate Bay, dado que el juez pertenece a varias asociaciones y organizaciones pro derechos de autor. Además, como parte de su defensa, los creadores del sitio argumentan que ellos sólo hacen funcionar la plataforma, cuando recibían las cartas de las multinacionales les respondían diciendo "contacte al usuario". Roger Wallis, un periodista, investigador, músico y profesor emérito del Instituto Real de Tecnología de Estocolmo, testificó a favor de Pirate Bay en el juicio del 2009. Argumenta que, como músico "defiendo los derechos de autor pero sólo si fomentan la creatividad o como incentivo económico, o creador. Pero no como un enorme mecanismo de control para gente que se sienta en enormes pilas de leyes" (Wallis, 2013). Cuando el sitio fue cerrado luego del allanamiento, volvió a estar en línea sólo tres días después gracias a servidores holandeses por préstamo, y al anunciar la noticia, una cantidad considerable de gente lo celebró y las visitas al sitio se triplicaron, como también su popularidad. Hasta el 2008 se realizaron las investigaciones policiales que luego llevarían al juicio. Una vez finalizadas, el investigador principal dejó la fuerza policial para trabajar en Warner Brothers. Más tarde se anunció que el oficial ya

estaba trabajando para el estudio mientras se realizaban las investigaciones. Durante el juicio, el Distrito de la corte de Estocolmo, donde el juez de la causa es presidente del consejo administrativo, lanzó un veredicto anunciando que si el proveedor de Internet de Pirate Bay le continuaba facilitando el servicio, sería multado con 75.000 dólares por día. Acudieron entonces a su propio servicio de Internet, el que se encuentra alojado en el Partido Pirata. Es un partido que trabaja por reformar las leyes de *copyright*, por el Internet abierto y el acceso abierto a la cultura. Al estar *hosteados* por el partido, si quisieran dar de baja el servidor, estarían haciendo lo mismo con el partido, lo cual significa cerrar un partido que representa a Suecia en la Unión Europea, en síntesis: el nivel más alto de censura política. El Partido Pirata surge en Suecia en el 2006 y tuvo un gran incremento de afiliaciones tras el primer cierre de Pirate Bay. Los partidos piratas en general, hay uno aquí en Argentina, tienen como base los derechos civiles, la democracia directa, participación ciudadana, transparencia.[4] La reforma del copyright y el sistema de patentes, el acceso a la cultura o cultura libre, privacidad del usuario, libertad de información, educación gratuita y sanidad universal. En "El concepto de patrimonio cultural" Llorenç Prats habla sobre aquél patrimonio cultural que refleje una identidad política, considero que el caso de los partidos pirata y sus actividades son un claro ejemplo de las posibilidades que ofrece para trabajar dentro de este marco teórico con las nuevas tecnologías.

Es así como llegamos a esbozar un proyecto de gestión que involucre a las redes P2P. Considerando todo lo mencionado anteriormente, sumemos ahora un aspecto más, la participación del músico Gilberto Gil como Ministro de Cultura de Brasil. Durante su mandato Gil se destacó por defender el *software* libre y sus intentos de flexibilizar los derechos de autor. Como defensor de la cultura libre anunció en conferencias que se aflojen las regulaciones de la propiedad intelectual para darle a más gente la libertad de usar y publicar formas digitales de contenido como una manera de fomentar la expresión personal, la cultura y la participación política. Una de sus primeras acciones como ministro fue elaborar una alianza entre el movimiento Creative Commons de Lawrence Lessig y el gobierno brasileño. Desde su lugar ayudó con la creación de 650 centros culturales en vecindarios pobres de las principales ciudades brasileñas, donde la gente tiene acceso a *software* libre y computadoras, salas de grabación de audio y video que pueden usar y son instruidos en su utilización. Dentro de estos centros la tecnología se asimila rápidamente a la cultura brasileña. Por ejemplo, algunos pueblos originarios brasileños grabaron sus canciones, se incentiva a que los participantes experimenten con el software de acceso libre y otras actividades. Incluso trabajaron en emisoras de radio comunales para transmitir composiciones que las radios comerciales no deseaban pasar, produciendo también CDs de manera independiente, de distribución propia en mercados y ferias en lugar del flujo de los sellos discográficos existentes.

"Creo que estamos moviéndonos rápidamente hacia la obsolescencia y eventual desaparición de un único modelo tradicional y su reemplazo por otros híbridos. Mi visión personal es que la cultura digital trae consigo una nueva idea de propiedad intelectual y que esta nueva cultura de compartir puede y debe involucrarse con políticas de gobierno" (Gil, 2007). Recordemos la influencia de Gil, Caetano Veloso y otros músicos en la formación del Tropicalismo, aquel movimiento musical que tomaba elementos de todo su entorno, como si fuese la técnica del sampleo, pero de manera analógica en los años sesenta y setenta. Gil sostiene que en un primer momento cuando artistas europeos y estadounidenses como Peter Gabriel, Paul Simon y otros comenzaron a practicar la denominada World Music se sintió en parte reacio porque los veía "como el safari de Land Rover para ver especímenes exóticos. Pero gracias en gran parte a los avances tecnológicos, esta práctica ha sido totalmente modificada y los artistas contemporáneos que lo practiquen hoy en día lo hacen con más respeto hacia las otras culturas" (Gil, 2007).

Gilberto Gil como músico experimentó el problema del *copyright*, habiendo firmado en sus comienzos unos contratos que básicamente entregaban los derechos de publicación de las canciones compuestas por él. Tras una batalla legal consiguió, por primera vez en Brasil, que un artista rescinda a un contrato sin negociación previa. Inmediatamente luego de eso les dio categoría de *copyleft* a las canciones que logró liberar, reconociendo la autoría pero cediéndolas para quien quiera practicar, hacer remixes, samplear, etc. "De esta manera un artista no debe acercarse a una compañía discográfica para la administración de sus derechos, sino que puede hacerlo él mismo" (Gil, 2007).

Ahora bien, consideramos que las redes P2P pueden ser el vehículo que transporte, no sólo información, sino ideas como la economía colaborativa, el gobierno abierto. Que las redes sean tenidas en cuenta para la relación en Internet. Aceptar las propuestas en los derechos de autor y patentes. Que científicos puedan trabajar en conjunto, compartir ideas sin preocuparse por violar una patente. Que los músicos puedan crear y experimentar con canciones sin violar derechos ni recibir multas. Que los estudiantes puedan consultar bibliotecas virtuales con informes de todo el mundo antes, durante y después del curso de su estudio. Aaron Swartz sufrió un juicio que le costó la vida y en nuestras universidades nos formamos con fotocopias, algo totalmente prohibido en otros países. ¿Por qué no aprovechar esta distensión social en torno al *copyright* para fomentar el intercambio virtual? Un gran problema en los países que luchan constantemente con estos factores es el miedo a los juicios esporádicos y aleatorios que realizan las corporaciones, evidentemente en nuestro país ese temor es ínfimo dado que hay fotocopiadoras dentro y fuera de la facultad, se venden películas en la calle y no hay problema alguno con ello. Pensemos en la individualidad que caracteriza a otros países y, por otra parte, lo fuerte que es la tradición del mate como una bebida social en el nuestro. Pensemos en la lógica de las redes P2P, donde los datos se distribuyen entre pares, como la enseñanza, en el sentido de un método para que la información se multiplique y distribuya de manera accesible. Como se ha mencionado anteriormente, nuestro país tuvo una considerable cantidad de pueblos originarios de los que heredamos valores familiares y tradiciones, tuvo una gran oleada de inmigrantes europeos a principios del siglo pasado que, instalados en un nuevo país, tu-

4 Transparencia hace referencia a un Gobierno Abierto que adopta la filosofía del software libre con los principios de la democracia. Su objetivo es que los ciudadanos colaboren en la creación y mejoramiento de los servicios públicos, la rendición de las cuentas de la Administración ante la ciudadanía e información sobre los planes de actuación, colaboración comprometida entre los ciudadanos, empresas, asociaciones y demás agentes y participación de la ciudadanía en la conformación de políticas públicas, animando a la Administración a conocer la experiencia de los ciudadanos.

vieron que compartir en comunidades para facilitar la integración de una dura realidad. Hoy en día tenemos inmigraciones que traen consigo una importante carga de vida en comunidad, respeto hacia el otro como un par y la colaboración mutua para trabajar. Sostenemos que no sólo debemos aprehender estos valores sino fomentarlos y vincularlos con las oportunidades que las nuevas tecnologías, nuevos pensamientos económicos, nuevas monedas, nuevas formas de intercambio y relación entre individuos y nuevos aparatos legales como Creative Commons tienen para ofrecer. En relación a esto último traemos a colación un fragmento de Alberto Girese, ubicado en el texto de Néstor García Canclini "Los usos sociales del patrimonio cultural" (1999), "Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer puros, iguales a sí mismos, sino porque representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales" (33).

Teniendo en cuenta lo antes mencionado en relación al P2P, sus características y posibilidades, los programas que la utilizan y la lógica que las sustenta, se plantea a continuación un proyecto de gestión patrimonial que involucre a estas redes y exhiba su vínculo con la cultura en la sociedad de hoy día.

El mencionado proyecto de gestión se plantea en dos instancias que mencionadas debajo y desarrolladas a continuación:

- La primera como un trabajo de extensión en el cual se den charlas tanto del P2P, sus funciones y propiedades, como de otras cuestiones tales como la cultura libre, economía colaborativa, lógica y uso del software libre, escribir en código, etc.

- La segunda como una plataforma virtual en la que se almacenen todo tipo de trabajos de alumnos y docentes universitarios bajo licencias *copyleft* o Creative Commons con la intención de que puedan ser utilizadas para futuras investigaciones u otras creaciones.

Se considera llevar a cabo un proyecto de extensión, entendiendo a éste como una manera de construir el saber desde lo popular tanto como lo académico y como una devolución desde la universidad hacia la sociedad, en el cual se realicen charlas sobre las redes P2P, sus características y propiedades, los usos y posibilidades que ofrece, programas y servicios desarrollados con esta arquitectura de red, sus beneficios frente a otras redes. Talleres sobre escritura en código, el uso del código abierto y la filosofía que los respalda a éste y el *software* libre, las ofertas del software libre frente a otros privados. La moneda virtual que surge de la mano de estas tecnologías y la economía colaborativa como un marco teórico-filosófico para respaldarla. Las nuevas consideraciones en torno a los derechos de autor, la cultura libre y propiedad intelectual. Todo esto con una intención de concientizar a la sociedad sobre el papel protagónico que juega en la toma de decisiones de esta índole, más allá de si tienen intereses en ser programadores o participantes activos en el uso de la moneda virtual. Muchas leyes actuales que rigen cuestiones como los derechos de autor o la privacidad de las redes tienen más años que la Internet misma o están elaboradas sobre la marcha, sin atención a los detalles. Sólo por poner un ejemplo de las varias formas de violaciones de privacidad posibles en estas leyes difusas, la reciente reforma de la Ley de Telecomunicaciones, proyecto llamado Argentina Digital, no tiene en cuenta el uso de metadatos en el Artículo 5 que declara la inviolabilidad de las comunicaciones, por ende si una entidad quisiera utilizar la geolocalización

de un usuario, podría hacerlo tranquilamente mediante esta laguna legal. Es por ello que consideramos fundamental la concientización de la sociedad en estos tópicos. Lo mismo se aplica para cuestiones como la neutralidad y privacidad en la red, el caso de navegadores como Tor que fomentan el anonimato, funcionarían mucho mejor si el número de usuarios fuese mayor.

Muchas de estas innovaciones son víctimas de mala publicidad que, a fin de cuentas, es sólo información tergiversada. Decir que la transferencia de archivos de tipo *torrent* es piratería implica mancillar esta actividad al limitarla en una única función dentro de las posibilidades que ofrece. Encontramos aquí otro motivo por el que este proyecto de extensión puede resultar de utilidad a la sociedad en general. Respecto a la cuestión de los derechos de autor, las charlas estarán orientadas a una nueva perspectiva sobre la producción artística. Pensemos que aquí en nuestro país, como se ha mencionado anteriormente, hay una fuerte tradición por compartir pero que se limita a determinadas prácticas mientras que otras perfectamente compatibles con la misma, siguen regidas por una perspectiva puramente mercantilista y comercial. Tomemos el caso de las composiciones musicales, muchos artistas ven a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) como la única opción a la hora de salvaguardar sus composiciones, pero sostengo que se trata de una combinación entre esta perspectiva mercantilista y la ignorancia frente a la existencia de otras alternativas como Creative Commons o *copyleft*. Fomentando estos últimos junto a una filosofía de cooperativismo, como la que respalda al software libre, puede brindarles a los artistas nuevas opciones para sus composiciones, difundiendo su material de manera más amplia y generosa. El mismo puede ofrecerse gratis de manera digital para promocionar la venta del formato físico, esto lleva a que la edición física cuente con un trabajo artesanal que justifique la materialidad por sobre el producto de audio puramente digital.

Estas charlas pueden contar con la participación de gente que impulsa este movimiento de cultura libre para que comparta su experiencia en el tema y se ofrezca un enfoque abordado desde distintas disciplinas como el diseño, la medicina, música, arte, humanidades, economía y muchos otros campos que exhiban cómo pueden beneficiarse mediante estas propuestas.

Respecto a la plataforma virtual, podemos pensarla como una biblioteca *online* abierta para todas las universidades y facultades, facilitando de esta manera el trabajo interdisciplinar, donde se encuentren los trabajos de alumnos, docentes e investigadores, ya sean artículos académicos, tesis, trabajos prácticos, de relevamiento, propuestas, revistas, libros de artista, tipografías para diseño, croquis, presentaciones de jornadas, etc. Algo similar a las bibliotecas de universidades estadounidenses o europeas pero, en este caso, abiertas y sin fines de lucro. Toda esta información se encontrará respaldada por derechos de *copyleft* o Creative Commons, los mismos determinados por el autor dependiendo de su interés particular para la composición. Por ejemplo, si un estudiante de Diseño en Comunicación Visual necesita de una tipografía para un trabajo, puede buscarla allí. Esta plataforma estará diseñada con una estructura de red P2P semi descentralizada, donde docentes y alumnos actúen como usuarios-nodos de esta red y un único servidor que funcione como buscador o tracker de la información que tengan los distintos usuarios para hacerla llegar a quien la

solicita. La principal intención de que sea una red P2P no es tanto la facilidad para intercambiar archivos sino más bien los beneficios que tiene este sistema para almacenarlos y evitar el congestionamiento producido por una demanda excesiva en los sistemas centralizados. De este modo, como en todas las redes P2P, mientras más usuarios participen de esta red, mejor será su funcionamiento. Para evitar que se pierdan archivos poco demandados o que se ralentice su adquisición, habrá usuarios en permanente conexión que también almacenarán estos archivos, por ejemplo los ordenadores de universidades y bibliotecas universitarias. A modo de incentivo para fomentar la participación activa de los usuarios en la red, puede considerarse cierto crédito académico a quienes aporten sus trabajos. Los docentes interesados pueden usar material disponible en esta plataforma a modo de bibliografía de cátedra, como también alojar en la misma sus producciones, ya sean trabajos de tesis, doctorados, etcétera, e incentivar a los alumnos de que participen con sus trabajos prácticos. Así el alumno se hallará más integrado en la academia contribuyendo con sus composiciones, como también con el desarrollo, dado que la plataforma estará escrita en código abierto. De esta manera los usuarios pueden modificar la interfaz para una ejecución más cómoda o para solucionar cualquier error de escritura sin tener que solicitar ayuda o peticiones a los desarrolladores. Asimismo, como se ha mencionado anteriormente, con esta plataforma se busca facilitar el trabajo interdisciplinario, ya que en ella se alojará material de diversas facultades y universidades incitando a la colaboración entre usuarios. También contendrá instaladores para programas *open source* de todo tipo como el Krita para imágenes, Filmora para video, Open Office para reemplazar al paquete de Microsoft, etc. Contará con un foro de discusión donde se aborden diversos tópicos: solicitudes y peticiones de material, anuncios de actividades en el ámbito universitario, cambios en la interfaz, sugerencias, reclamos, etc. Como también un salón de chat y mensajería para que los usuarios se comuniquen en tiempo real e intercambien contactos en caso de ser necesario. Puede buscarse un vínculo entre esta plataforma y la Asociación de Publicaciones Académicas de Acceso Abierto para una difusión y apoyo a nivel internacional. En una perspectiva más extensa: que esta plataforma incluya producciones ajenas al ámbito universitario que se encuentran en riesgo de perderse por falta de mantenimiento o difícil acceso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En Aguilar Criado, Encarnación (comp.). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Andalucía: Consejería de Cultura.

LESSIG, Lawrence (2004). *Free Culture*. Nueva York: The Penguin Press.

PRATS, Llorenç (1998). "El concepto de patrimonio cultural". *Política y sociedad*, (27), pp. 63-67. Madrid: Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

AA. VV. (1999). *Open Sources: Voices from the Open Source Revolution* [en línea]. Consultado el 9 de febrero de 2017 en <http://www.oreilly.com/openbook/opensources/book/stallman.html>

Bitcoin Foundation (2016), Bitcoin Foundation [en línea]. Consultado el 27 de mayo de 2016 en <https://bitcoinfoundation.org>

MUELA, César (2015). "Economía colaborativa y modelo P2P: de la posesión al acceso". Hipertextual [en línea]. Consultado el 27 de mayo de 2016 en

<http://hipertextual.com/2015/05/economia-colaborativa>

MURILO, José (2008). "Gilberto Gil: The Open Minister. Open Democracy [en línea]. Consultado el 27 de mayo de 2016 en <https://www.opendemocracy.net/article/gilberto-gill-open-minister>

Popcorn Time devolpers (2014). "Goodbye Popcorn Time".Medium [en línea] Consultado el 9 de febrero de 2017 en < https://medium.com/@getpopcornapp/goodbye-popcorn-time-93f890b8c9f4#.i7akt9g7e>

P2P Foundation (2016), P2P Foundation [en línea]. Consultado el 27 de mayo en http://p2pfoundation.net/

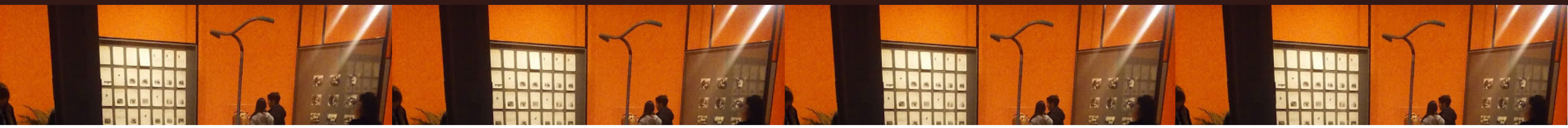
Rother, Larry (2007). "Gilberto Gil Hears the Future, Some Rights Reserved". The New York Times [en línea]. Consultado el 9 de febrero de 2017 en <http://www.nytimes.com/2007/03/11/arts/music/11roht.html?_r&_r=1>

STALLMAN, Richard (s/a). "The GNU Project". GNU.org [en línea]. Consultado el 27 de mayo de 2016 en <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.en.html>

SWARTZ, Aaron (2008). "Guerrilla Open Access Manifesto". Archive.org [en línea]. Consultado el 27 de mayo de 2016 en <https://archive.org/stream/GuerillaOpenAccessMani-

Historia de las Artes Visuales IX

Facultad de Bellas Artes
UNLP



Los trabajos presentados en este 1er Encuentro de cátedras problematizan la posibilidad del análisis de obra, considerando la producción artística argentina en particular y latinoamericana en general. Luego de una primera experiencia de análisis en la cursada de Historia de las Artes Visuales 8, se trabajó en esta ocasión la posibilidad de abordar la obra en uno de los lugares privilegiados de su circulación social, la exposición, tomando como principal herramienta de análisis la noción de paratexto.

Toda exposición presenta un complejo entramado paratextual que propone una lectura de la obra u obras exhibidas. Pero no debemos pensar en la idea de lectura sólo en términos verbales. La organización arquitectónica del espacio con sus posibilidades de recorrido y contacto con la obra expuesta, la cartelería y señalética, los videos explicativos, el orden de emplazamiento de las obras y la relación espacial entre ellas, la iluminación, etc., todas estas instancias –que aquí llamaremos paratextuales– determinan el funcionamiento de la obra de arte.

La idea de este trabajo fue, entonces, abordar la obra en uno de sus emplazamientos posibles, aquel en el que se da a su consumo público en un espacio y durante un tiempo determinados. Desde luego, como en todo abordaje analítico, el complejo sistema textual presente en la exposición fue sometido a un recorte, bajo la forma de un objetivo de trabajo, vinculado a los contenidos de la asignatura: los distintos aspectos del arte latinoamericano moderno y contemporáneo. La selección de los casos de análisis estuvo circunscripto a exposiciones que fueran de fácil acceso, puesto que se privilegió la posibilidad de tener una experiencia y un registro propios.

Por otra parte, uno de los objetivos de este trabajo, dado que se trata del último año de cursada, está relacionado con la posibilidad de integrar saberes desarrollados a lo largo de los últimos cuatro años de carrera articulándolos con las necesidades de un análisis histórico de la producción artística latinoamericana moderna y contemporánea.

■

Sergio Moyinedo
Marina Panfili

Poéticas oblicuas
Entre el objeto-museo y la poesía experimental

Oblique poetics
Between museum-object and experimental poetry

Adriana Alberti | adiealberti@yahoo.com
Sofía Delle Donne| sofiadelledonne@gmail.com
Historia de la Artes Visuales IX | FBA | UNLP

RESUMEN
El siguiente trabajo analiza un recorte de obras del Movimiento Diagonal Cero puesto en funcionamiento en la exhibición *Poéticas Oblicuas, modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* curada por Fernando Davis y Juan Carlos Romero. Las variables de análisis utilizadas son los paratextos visuales, lingüísticos y espaciales. Estos se ponen en relación y se comparan sus estrategias para vislumbrar la tensión constante entre "objeto-museo" y poesía experimental.

PALABRAS CLAVE
poesía experimental - paratextos - Movimiento Diagonal Cero.

ABSTRACT
The following work analyzes a selection of works from the Diagonal Zero Movement put into operation in the exhibition *Oblique Poetics, modes of counterwriting and phonetic twisting in experimental poetry (1956-2016)* curated by Fernando Davis and Juan Carlos Romero. The analysis variables used are visual, linguistic and spatial paratexts. We put them in relation and compared their strategies in order to glimpse the constant tension between "museum-object" and experimental poetry.

KEYWORDS
experimental poetry – paratexts - Diagonal Zero Movement

Poéticas Oblicuas, Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016) es una exhibición curada por Fernando Davis y Juan Carlos Romero. En ella se exponen obras de los siguientes artistas: Alejandra Bocquel, Jorge Bonino, Mauro Cesari, Roberto Cignoni, Débora Daich, Jorge de Luxán Gutiérrez, Claudia del Río, Mirtha Dermisache, Fabio Doctorovich, Roberto Elía, María Lilian Escobar, Luis Espinosa, Carlos Estévez, León Ferrari, Belén Gache, Omar Gancedo, Fernando García Delgado, Carlos Ginzburg, Ladislao Pablo Györi, Leandro Katz, Elena Lucca, Claudio Mangifesta, Hugo Masoero, Daniela Mastrandrea, Alberto Méndez, Margarita Paksa, Hilda Paz, Luis Pazos, Jorge Santiago Perednik, Javier Robledo, Susana Rodríguez, Juan Carlos Romero, Javier Sobrino, Alejandro Thornton, Ana María Uribe, Edgardo Antonio Vigo, Ivana Vollaro y Horacio Zabala. La muestra se desarrolla en Fundación Osde, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La dirección es Suipacha 658, primer piso y se encuentra abierta al público mediante entrada libre y gratuita del 12 de mayo al 23 de julio de 2016.

El objetivo del presente trabajo es analizar cuál es la lectura propuesta de las obras del Movimiento Diagonal Cero en situación de exposición en *Poéticas Oblicuas*. Las variables de análisis serán los paratextos (Genette, 2000) lingüísticos, visuales y espaciales y se pondrán en tensión las categorías de "objeto-museo" y poesía experimental. En este trabajo se entiende al "objeto-museo" como aquel que se instala en exhibición desde cánones de curaduría clásicos/tradicionales (como objeto a contemplar, único, sin participación activa del espectador). En este sentido las características técnicas y de estilo de la poesía experimental problematizan esta concepción.

Sin embargo, antes de realizar una descripción general del recorte seleccionado, nos interesa señalar aspectos globales de la exposición. Se trata de un gran espacio rectangular, de aproximadamente 1000 metros cuadrados, que finaliza en oposición a la puerta de entrada, con una cúpula vidriada. Las obras en su mayoría se disponen colgadas en las paredes que conforman el perímetro de dicho rectángulo. A su vez el espacio es intervenido y seccionado por paneles que conforman dos corredores laterales que se unen en la cúpula señalada. De este modo queda configurado un recorrido perimetral y un espacio central cuadrangular.

La muestra se dispone en forma cronológica, lectura que se adquiere luego de haber transitado el recorrido espacial bajo la lógica de trayectoria denominada "hormiga" por Verón (2013). Se organiza bajo la reunión de diferentes manifestaciones de la poesía experimental en Argentina, delimitando tres plataformas: Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), Grupo Paralengua (1989-1998) y Vórtice Argentina (1996-). Todas las obras poseen etiquetas a modo de catálogo razonado, en general indican: autor, título de la obra, técnica, tamaño y colección a la cual pertenece la producción.

En la fachada del edificio se observa, sobre un lateral de la vidriera, un plotter que publicita la muestra con su pertinente título y diseño gráfico alusivo. Este paratexto convive con la instalación artística *Todo se seca* de Roberto Fernández que es ajena a al corpus de obras seleccionado para la exhibición.

Ahora bien, el objetivo del presente trabajo surge de un recorte específico de la exhibición. Se trata del primer núcleo temático: Movimiento Diagonal Cero. Esto lo podemos evidenciar por un paratexto lingüístico situado sobre un panel que nos ofrece información acerca del nombre del grupo, quiénes lo conformaban y cuáles eran sus estrategias poé-

Figura1. Fotografía panorámica del recorte seleccionado

ticas.

Añadamos a ello que los paneles también funcionan como paratextos espaciales que delimitan el espacio y configuran un lugar que se lee en conjunto y puede considerarse como un bloque en sí mismo. Esto sucede aun cuando el sector designado al Movimiento Diagonal Cero continúa, ya que la cantidad de obras es considerable, y se expande por el resto del corredor izquierdo hasta la cúpula vidriada.

El acceso a la exhibición es bastante ambiguo y no se encuentra señalizado. El espectador se encuentra frente a la decisión de ir hacia la izquierda o la derecha en forma azarosa. Igualmente podríamos aseverar que existe una intencionalidad brindada por los paratextos lingüísticos que no se sostiene con aquellos espaciales.

La lectura de los textos del folleto de mano corrobora que entrar por la izquierda es lo correcto si uno quiere llevar a cabo la lectura cronológica propuesta por la curaduría. Los folletos se encuentran ubicados en una tarima a la que sólo es posible ver si se accede por la izquierda. El paratexto lingüístico informativo sobre el Movimiento Diagonal Cero antes mencionado convive muy cerca de esta tarima y al mismo tiempo es perpendicular al panel informativo principal, que alude a la exhibición en general.

En este punto podemos inferir un fuerte interés en utilizar los paratextos visuales y espaciales en torno a reforzar el trabajo del Movimiento Diagonal Cero como grupo pionero de la poesía experimental. No sólo que toda la exposición de *Poéticas Oblicuas* está organizada cronológicamente y tiene inicio temático y espacial en este recorte sino que también la disposición espacial amalgama el panel introductorio general con el panel de texto de núcleo, lo cual potencia la importancia y la asociación directa que puede hacer el espectador para posicionar como primera experiencia o como movimiento originario a *Diagonal Cero*.

Es necesario remarcar que sólo desde los paratextos lingüísticos podemos reconstruir claramente el modo en que operaban las obras: "Esta exposición reúne (...) poesía visual, oral, fonética, matemática, "para y/o a realizar", performática, electrónica, hipertextual, interactiva, videopoesía" (Davis y Romero, 2016). Añadamos a ello que el paratexto lingüístico sitúa claramente el interés de la poesía experimental por trabajar con otros tipos de dispositivos que no son los tradicionales: "(...) las poéticas experimentales (...) cuestionan los amarres del sentido que tales dispositivos [libro y revista] comportan, las condiciones de lectura que diagraman, y las estrategias mediante las que interpelan y construyen a sus potenciales destinatarios" (Davis y Romero, 2016).

Por otra parte, en relación con los paratextos visuales podemos analizar el uso destacado de fotografías, una vitrina y luminarias. En primer lugar las fotografías ponen a funcionar las obras en la clave original en la que fueron realizadas. Estas imágenes muestran cómo fueron utilizados los objetos en las inauguraciones de las muestras en las que fueron exhibidos por primera vez. Es decir, sitúan los modos de interacción/uso que proponían los objetos.

Si relacionamos el uso de los paratextos visuales y espaciales y luego lo comparamos con los textuales podemos inferir un modo de resolución específico para la exhibición de obras que proponen la participación del espectador.

En el caso de la obra *La Corneta* (1967) de Luis Pazos se intenta reconstruir la poesía experimental desde distintas lecturas: como dispositivo para reproducir sonidos que se desarrolló como happening y al mismo tiempo como obra-objeto. Esto se logra con la propuesta del montaje expositivo que relaciona el objeto artístico con una fotografía de época enmarcándolo en su modo de funcionamiento original y al mismo tiempo se incluye una cédula explicativa: "Luis Pazos publicó su "libro-sonoro" *La Corneta* en 1967, bajo el sello de Federico V, una discoteca de La Plata donde el objeto fue presentado en el marco de un ruidoso happening colectivo, con participación de la gente asistente".

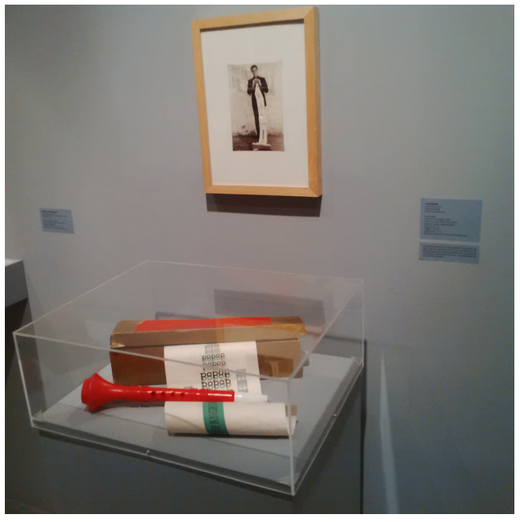


Figura 2. Luis Pazos, La Corneta, 1967

El interés en remarcar el carácter experimental de las obras puede remitir a una intención de lectura que sitúe a las obras como arte contemporáneo. En el paratexto citado podemos extraer dos estrategias claves que sitúan las obras como contemporáneas. La primera es elegir nombrar el espacio de exhibición de *La Corneta*: es una discoteca. Luis Pazos no elige presentarla en un museo o dentro del circuito artístico tradicional y eso es retomado en esta cédula. Por otro lado, este texto también describe la obra como un "ruidoso happening". Por lo tanto, aquí también se evidencian rasgos contemporáneos ya que indica que su género no es tradicional sino que se vincula con las experiencias de vanguardia.

Por otra parte el uso de la vitrina en el centro del espacio le otorga un modo de exhibición diferente a las revistas de *Diagonal Cero*. Estas no son expuestas en tanto obras bidimensionales colgadas en la pared, sino por el contrario conservan el carácter de documentos a observar. Esta entidad se construye porque el espectador solo tiene la opción de contemplarlas a través de un vidrio que sella la mesa de exhibición. Pareciera que al guión curatorial no le interesó exponerlas como objetos complejos (con imágenes dentro, textos, publicaciones, etc.) sino como datos que se pueden relacionar, tal vez, con la exhibición. Estos datos se remiten entonces sólo a los títulos de los ejemplares y a las tapas.

En contraste, para los grabados enmarcados y situados sobre la pared, la luminaria propone una lectura obra-por-obra, ya que se disponen focos de luz cenitales y focales. En este sector no hay pantallas ni videos.

En relación con los nudos decisionales (Verón, 2013) podemos aseverar que el primero se encuentra en el acceso, pero existe otro al

entrar al núcleo temático de Movimiento Diagonal Cero. Se trata de decidir si desplazarse hacia el panel central (mucha atracción, por la luz y porque es lo primero que observa casi de frente) o seguir hacia la izquierda prolongando la invitación de la tarima. En este punto el espectador se encuentra con un panel oscuro en relación con el panel central de la exhibición.

La organización espacial propone una lectura temática y cronológica, no se encuentra un espacio jerarquizado en el recorte seleccionado. Podríamos afirmar que es un recorrido homogéneo.

Esta organización entra en juego con lo propuesto por los otros dos tipos de paratextos en el objetivo de apelar al espectador. En este sentido se propone una experiencia estética contemplativa, con fuerte énfasis en la lectura de información. También podríamos suponer que se le asigna un rol de especialista y que se espera de él una actividad crítica para poder relacionar la cantidad de obras expuestas y el lenguaje empleado:

El conjunto de obras de esta exposición articula sus estrategias poéticocríticas en la puesta en cuestión de los órdenes normalizados del lenguaje, a través de operaciones oblicuas de extrañamiento y desvío, mediante la apropiación y montaje de gramáticas y sintaxis que remiten a diferentes sistemas de codificación, recurriendo a la falla, la interferencia y el intervalo (visuales y fonéticos) (Davis y Romero, 2016).

La tensión se vuelve a presentar entre paratextos espaciales y visuales con los lingüísticos: como ya analizamos observamos un fuerte énfasis en el último por interpretar las obras exhibidas como experimentales, sin embargo desde lo visual y lo espacial se propone una actividad pasiva y contemplativa.

Emerge aquí una tensión que se define entre esta relación entre paratextos y que podemos situarla en la pugna entre el "objeto-museo" y la poesía experimental. Sin embargo ya analizamos que los textos lingüísticos apuntan a desentrañar las poesías de la muestra como experimentales. Pero, ¿qué sucede con las revistas de *Diagonal Cero*, protegidas tras una vitrina y dispuestas para contemplar? Mantienen la característica del objeto-museo. ¿Y con las tarjetas perforadas de Omar Gancedo? Con la obra *IBM* la estrategia curatorial bien podría haber presentado sólo la publicación enmarcada. Sin embargo se decide activar una estrategia de lectura que implica volver la obra, ya transformada en "objeto-museo", hacia su lectura de poesía experimental. Por esta razón se complementa con la siguiente cédula:

(...) La experiencia realizada funciona como un gran circuito, perfectamente determinado, el cual deberá ser recorrido por el lector, poniendo su propia capacidad de creación para poder llegar a determinar que lo ha recorrido íntegramente. Por lo cual se puede afirmar que estos poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético" Omar Gancedo, IBM, Diagonal Cero 20, La Plata, diciembre 1966.

Por otra parte la disposición de las obras genera un ritmo visual ordenado por la repetición de cuadros de tamaños parecidos dispuestos sobre una misma línea de apoyo invisible. En este sentido, si entendemos esta estrategia como un paratexto espacial, no hay grandes alteraciones del orden. La mayoría de las obras expuestas son bidimesionales (gran parte de ellas son grabados) pero también se exhiben objetos tridimensionales que emergen de la pared mediante una vitrina transparente en todos sus lados. Es decir, todas las producciones tienen un orden secuencial que se desarrolla sobre la pared, a excepción de la vitrina dispuesta en el centro del espacio que exhibe documentos a observarse desde arriba, ya no de frente.

A continuación, rescataremos la periodización del arte argentino de 1958 a 1965 que realiza Pacheco (2007) para relacionarla con el recorte de obras aquí analizadas. El autor considera un estilo de época el interés artístico en generar experiencias/experimentos que no tengan la intención de consolidarse en ningún ismo, característica propia de lo moderno. Si bien *Diagonal Cero* se desarrolla de 1966 a 1969, el funcionamiento de las obras en exhibición potencia su carácter experimental, aunque esto siempre entre en tensión con la intencionalidad de mostrar su carácter de obra-objeto capaz de ser manipulada para exhibirse.

A su vez podemos vincular estas obras con un estilo más cercano a lo contemporáneo que a lo moderno al destacar dos ejes importantes de la lectura que se hace desde los textos lingüísticos. El primero es el énfasis en describir las obras como cuestionadoras de los modos de producción establecidos: sobre todo aquellos vinculados a los mecanismos de lectura instaurados. Como bien mencionamos antes, los dispositivos revista y libro son denostados por el grupo. Añadamos a ello que el cuestionamiento se expande hacia el sistema del lenguaje en general y a sus formas de producir sentido. Esto se encuentra enlazado con la intención de romper los modos de comunicación impuestos. Por otro lado, el segundo eje es describir estas producciones como prácticas críticas, incluso desde el título de la exposición que las define como *torsiones, contraescrituras*. Además, en el folleto se indica:

En la movilidad crítica de estas diversas operaciones, lo que está en juego es mucho más que la mera exploración estética de las formas poéticas. Por el contrario, la poesía experimental hace pulsar la pregunta en torno a los posibles órdenes de sentido (y, por lo tanto a la invención de mundos), susceptibles de imaginarse o activarse cuando se desbaratan los órdenes normados del lenguaje. (Davis y Romero, 2016)

Podemos afirmar que no se hace alusión al arte latinoamericano ni como definición ni como problema. Suponemos que no es interés de la curaduría enmarcar estos trabajos dentro de la concepción de arte latinoamericano, pero tampoco de ninguna otra relación geopolítica. Tal vez se intente, bajo esta estrategia, despegarlas de la "obsesión por el internacionalismo" (Pacheco, 2007: 18) que un cierto grupo de artistas nucleado bajo la figura de Romero Brest supo encarnar a partir de 1955. Remitir a la producción local, situarlas en la ciudad de La Plata sin ninguna otra referencia espacial no debe ser una elección ingenua.

De este modo podemos concluir que el recorte seleccionado habilita la lectura de las obras del Movimiento Diagonal Cero como originarias de la poesía experimental potenciada por la estructuración cronológica según los grupos de trabajo artístico que produjeron a partir de estas estrategias poéticas. También se evidencia una lectura de las obras como experimentales, contemporáneas y críticas. Ahora bien, esta definición no se da sin la tensión entre "objeto-museo" y poesía experimental que media a partir de las estrategias puestas en acción. Esto termina por conceder un fuerte peso en la lectura experimental de las obras desde los textos lingüísticos pero que no se sostiene con los paratextos que involucran las imágenes (los visuales) y el cuerpo más comprometidamente (los espaciales). Así, en algunas poesías se diluye el potencial participativo y crítico, mientras que en otras es rescatado a partir de la articulación efectiva entre los tres paratextos mencionados.

BIBLIOGRAFÍA

Genette, Gérard (2000). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Pacheco, Marcelo (2007). "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958 - 1965". En Katzenstein, Inés (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Verón, Eliseo (2013). "El cuerpo como operador (I): la apropiación de objetos culturales". En *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Davis, Fernando y Romero, Juan Carlos (2016). Texto del folleto de la exhibición *Poéticas Oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* [en línea]. Consultado el 2 de junio de 2016 en <http://www.artefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?muestraId=1610 >

Vigo entre el arte moderno y el contemporáneo

Vigo between Modern and Contemporary art

Camille Boury |ca.boury@laposte.net
Elsa Rojas Mejía | rojas.elsa.6@gmail.com
Rocío Sosa | rocio.sosa.5@gmail.com
Historia de la Artes Visuales IX | FBA | UNLP

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar la obra de Edgardo Antonio Vigo en la exposición retrospectiva *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre mayo y septiembre de 2016. El objetivo de este escrito será indagar la obra en situación de exposición a partir de la problematización de las figuras de artista y de espectador, con el fin de evidenciar qué lectura de su producción artística establecen las curadoras Jimena Ferreiro Pella y Sofía Dourron.

PALABRAS CLAVE

Vigo - artista – espectador - arte moderno - arte contemporáneo.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the work of Edgardo Antonio Vigo in the retrospective exhibition *Edgardo Antonio Vigo: Permanent generator of creative chaos. Works 1953-1997*, carried out in the Museum of Modern Art of Buenos Aires, between May and September of 2016. The objective of this article is to investigate the work in the situation of exhibition by the problematization of artist and spectator figures, in order to show what reading of his artistic production the curators, Jimena Ferreiro Pella and Sofía Dourron, propose.

KEYWORDS

Vigo - artist – spectator - Modern art - Contemporary art

El presente escrito se propone analizar la obra de Edgardo Antonio Vigo en la exposición retrospectiva *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre mayo y septiembre de 2016. Se indagará la obra en situación de exposición, esto es en un complejo entramado paratextual, con el fin de evidenciar qué lectura de su producción artística proponen las curadoras Jimena Ferreiro Pella y Sofía Dourron.

La exhibición se presenta en una sola sala, en la planta baja del museo. La exposición vista en planta permite ser leída como obra pictórica tradicional de caballete, esto es, en cuatro cuadrantes, con un recorrido de abajo hacia arriba de izquierda a derecha.

En esta muestra se abordan cuatro temáticas de la colección del artista realizada entre 1953 a 1997. En los cuatro cuadrantes se ubican las producciones organizadas en cuanto al procedimiento artístico. Al ingresar aparece un panel informativo acompañado a su izquierda de la obra *Cargador Eléctrico* (1957-1974). Seguido a este panel, las curadoras agrupan collages, revistas y máquinas inútiles del artista ordenadas en vitrinas y tarimas bajo el título Vigo editor. El cuadrante contiguo es denominado Señalamientos, referencia directa a las acciones artísticas desarrolladas en los años '60. Del lado derecho tenemos dos temáticas más: el Museo de Xilografía de La Plata, en el cuadrante superior derecho, y Comunicación a distancia, hacia abajo del anterior. Encerrado por estos núcleos, en el centro de la sala sobre un pedestal, se encuentra el *Palanganómetro Mecedor –que no se mece– para críticos de arte* (1965). Cada temática está acompañada de un paratexto lingüístico que intenta ubicar las obras a partir de dos dimensiones. Por un lado, desde una perspectiva socio-histórica en el que se enmarca la producción y, por otro, el modo de producción, aludiendo a los aspectos técnicos y los espacios de circulación.

Figura 1. Esquema de lectura de la sala vista en planta

Vigo: una retrospectiva desde el archivo

La exposición se manifiesta a la manera de gabinete de curiosidades decimonónico, remitiendo a la idea de objeto como tesoro montado en tarimas o paneles vidriados marcando una clara distancia entre la obra y el espectador.

La construcción de la muestra pone énfasis en una faceta de Vigo, que es la de archivista. En este sentido, el texto ubicado en el ingreso de la sala plantea la voluntad de acercar una vasta cantidad de obras realizadas en más de cuatro décadas: "Esta retrospectiva en el Museo de Arte Moderno presenta más de cuatro décadas de trabajo, comprendidos entre 1953, cuando viaja a Francia y entra en contacto con los movimientos de vanguardias, y 1997, el año de su muerte".

En este sentido, el extenso caudal de obra es abordada por las curadoras a modo de documento, organizada en el espacio a partir de la tematización de los procedimientos técnicos del artista en cuatro núcleos: editor de revistas, productor de señalamientos, xilógrafo autodidacta y comunicador a distancia.

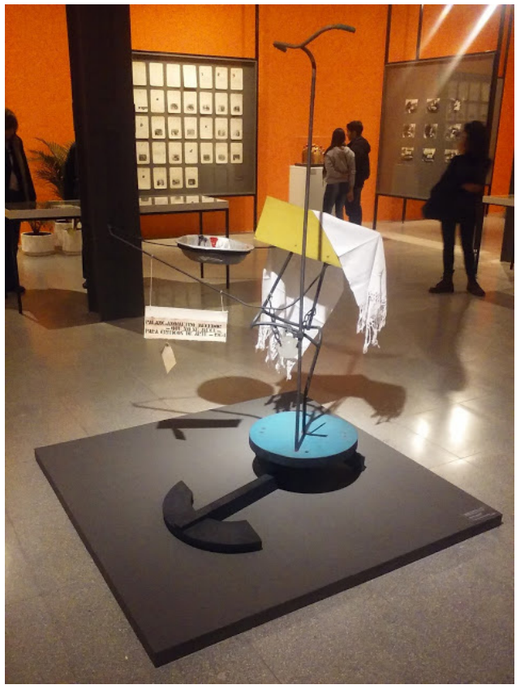


Figura 2. Edgardo Antonio Vigo, Palanganómetro mecedor –que no se mece– para críticos de arte, 1965

El núcleo Vigo Editor se encuentra en el cuadrante inferior izquierdo y refiere, como enuncia el paratexto, al artista editor de revistas. En este sector se aglutina la producción de los años '50 hasta la del '70, conteniendo obras bidimensionales, como ser collages y revistas, y tridimensionales, tales como las máquinas inútiles. Los collages se encuentran exhibidos en vitrinas colocadas de manera horizontal en las paredes de la sala, y las revistas se ubican desarmadas en mesas revestidas de vidrio posibilitando en ambos casos una única modalidad de lectura, frontal o desde arriba, y acercamiento. Las esculturas y máquinas responden a la misma estética generando la misma distancia entre el espectador y la obra.

El texto curatorial del panel es sintético e intenta situar las producciones artísticas de ese momento histórico mediante la recuperación de los modos de hacer de Vigo, junto a los espacios alternativos de circulación que éste construye y la figura de espectador que propone. En este sentido, las producciones aparecen como objeto testimonio/registro del relato expositivo.

Siguiendo el recorrido propuesto, en el cuadrante superior izquierdo denominado Señalamientos, aparecen fotografías, grabados, textos y objetos como registro de una serie de 16 acciones que Vigo llevó a cabo entre 1968 y 1976. Este espacio mantiene la misma estética de exhibición en cuanto al montaje de las producciones. A su vez, el texto de manera clara y concisa busca dar cuenta del momento histórico en el que se llevaron a cabo las acciones, como lo fue la Guerra de Vietnam y la Masacre de Trelew, y manifiesta una evidente intención por tematizar el procedimiento artístico. Así el paratexto lingüístico rescata nuevamente el lugar de espectador activo propuesto por Vigo: "no fueron sólo 'indicaciones a ver', sino en muchos casos, 'invitaciones a hacer'". Al mismo tiempo, se describe la práctica artística planteando el carácter efímero y los diferentes formatos, en cuanto los materiales usados y los espacios en los que se llevaron a cabo.

Entre este espacio y el del Museo de la Xilografía se encuentran colgadas, a manera de fascículos a doble hoja, producciones de poesía visual llevadas a cabo a fines de los años sesenta. Esta disposición aparece relacionada con el recorrido temporal que ofrece la muestra.

Figura 3. Collages en vitrinas

En el cuadrante superior derecho, de manera contigua, se encuentra el Museo de la Xilografía de La Plata fundado por el artista. Este apartado abarca una de las cuatro grandes temáticas de la sala. Las obras aquí presentadas se distribuyen espacialmente organizadas a partir de sus características. En este caso, por ejemplo, las estampas se encuentran en grandes vitrinas y la *caja móvil* en lo alto de un pedestal.

A partir de la lectura del texto curatorial, se evidencian cuatro aspectos fundamentales de este bloque –ambulante, tocable, dinámico, pedagógico– que intentan evidenciar el carácter y funcionamiento de las obras de Vigo. A su vez, como venimos analizando en los núcleos anteriores, se puede observar cómo se tematiza el procedimiento de grabado en relación con los espacios de circulación y la figura de espectador que propone el artista. Sin embargo las obras, tanto las estampas y la *caja móvil,* remiten a la idea de registro, recuperando el concepto organizativo propio de un archivo introduciéndolas en un escaparate de vidrio transparente. De la misma manera, a partir del análisis del texto curatorial, se evidencia un recorte del año 1967, donde el artista alega su oposición al museo y sostiene que el grabado debe ganarse la calle y sociabilizar su práctica artística.

El cuadrante inferior derecho, denominado Comunicación a distancia, refiere a las experiencias de arte correo. El texto curatorial posiciona al artista como uno de los primeros productores artecorreistas en Argentina y, al mismo tiempo, como gestor de estas exposiciones, puntualmente Última exposición internacional de arte postal realizada en 1975 en conjunto con Horacio Zabala. En este caso, nuevamente se ve tematizado el procedimiento en relación con el contexto histórico y social que vive América Latina a fines de la década del sesenta. De manera que el paratexto pone énfasis en la modalidad de elaboración artística y circulación de la producción, es decir, en tanto a la producción de la pieza postal como la instancia de envío. Las producciones se encuentran montadas en una mesa de formato serpentino vidriada que contiene una vasta producción de postales que Vigo conservó.

En este núcleo se encuentran otras producciones del artista que van desde fines de la década del setenta a principios de la del noventa. Sin dudas se establece una relación temporal pero también se manifiesta un vínculo en cuanto al carácter crítico/social de la producción. Entre la obras aparece la temática de Malvinas y la última dictadura militar.

El recorrido permite observar cómo la exposición se manifiesta como una exhibición estándar, esto es, como una acumulación de objetos de arte. De este modo, la única función de dicho espacio es hacer que los objetos de arte que se colocan en su interior sean fácilmente accesibles a la mirada de los visitantes mediante lo paratextual.

Las curadoras como productoras

El subtítulo busca ampliar el horizonte de análisis sobre la exposición. La figura del curador, entre la obra y el espectador, resulta trascendental para entender el funcionamiento de la obra en esta muestra. La organización arquitectónica del espacio, la cartelería, el orden de emplazamiento de las obras y la relación espacial entre ellas, sostienen una lectura propuesta por Jimena Ferreiro Pella y Sofía Dourron sobre la obra de Vigo.

En el análisis del subtítulo anterior vimos cómo la retrospectiva del artista se resuelve bajo un concepto: Vigo archivista. En este sentido, las curadoras toman la vasta obra del artista como un dispositivo a desarmar en función de la tematización de los procedimientos de producción. Las obras ubicadas bajo esas signaturas son exhibidas como objetos/tesoros en tarimas y vitrinas. Ahora bien, parecería que sin todo este escaparate la obra no pudiese presentarse a sí misma. Esta operación sobre la producción artística se vincula con la metáfora del curador enfermero que propone Boris Groys:

En su origen, tal parece, la obra de arte está enferma, indefensa; para poder verla, los espectadores deben ser llevados a ella, como los visitantes son llevados hacia el paciente encamado por medio del staff del hospital. No es casualidad que la palabra “curador” está etimológicamente relacionada con “curar.” Curando curas la impotencia de la imagen, su inhabilidad para mostrarse a sí misma por sí misma (2014).

En esta exposición de corte tradicional, con el objetivo de desarmar el dispositivo obra del artista bajo la faceta de Vigo archivista, la producción es *dislocada* y *relocalizada*. En este sentido, siguiendo a Groys, el hecho de que una obra de arte pierda su contexto único y original significa que pierde para siempre su aura, que se convierte en una copia de sí misma. Esto implica que la obra, y su función, tal como fue producida y concebida por el artista cambia con el fin de responder a la nueva lectura planteada por las curadoras. Esta acción es lo que denomina Groys (2008) como

reauratización, es decir, una nueva inscripción topológica de la copia. Si bien los paratextos lingüísticos intentan recuperar un momento histórico de producción, el emplazamiento en tarimas y vitrinas le otorga el carácter de "obra de arte" moderna; estatuto al que se oponen, tal como lo trabajamos en clases, los artista pertenecientes al Arte Nuevo de los que habla Marcelo Pacheco (2007).

En el texto "De lo moderno a lo contemporáneo", Pacheco establece un tránsito no abrupto entre lo moderno y lo contemporáneo, de fines de los años cincuenta y principios del sesenta en Argentina. Es en esta periodización en la que ubica al Arte Nuevo y dentro de los artistas que la componen se encuentra Vigo, como un "conceptual" antes del conceptualismo. Las producciones de este grupo buscan la ruptura de la pureza material, la inversión de la gramática artística, la nueva comunicación con el público, la subversión de lo artísticamente correcto, la ampliación de los límites del arte a lo real y las nociones de no-cuadro. Este relato se obtura en la retrospectiva llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno.

Aquí la exposición del relato abordado en clases sobre Vigo entra en tensión. Entonces la pregunta sobre qué representación se hace de la obra, desde el punto de vista del estilo, se torna compleja. Según Pacheco la obra de Vigo se encuentra sobre el fin del arte moderno y el inicio del arte contemporáneo. Esto es así en cuanto a que el artista no busca continuar la narrativa excluyente de lo "artísticamente correcto" sino, por el contrario, piensa cómo construir un arte que rompa con esa visión, que genere una nueva percepción, esto es, que interpele al espectador. Desde este discurso, el artista abandona la categoría artista para ser considerado trabajador y el espectador deja el lugar contemplativo y adopta un carácter activo frente a la producción.

Ahora bien, los procedimientos de *desterritorialización* y *reterritorialización* efectuados por las curadoras construyen, desde el sistema paratextual, un Vigo artista moderno. Las producciones tridimensionales montadas en tarimas y las bidimensionales en vitrinas les otorga el estatuto de "obra de arte". Asimismo el (público despierto que se vislumbra en el texto de Pacheco, mediante la lejanía que genera el montaje, se constituye como espectador contemplativo.

Breves palabras a modo de conclusión

El recorrido propuesto de la obra de Vigo a partir de una retrospectiva desde el archivo, intenta dar cuenta de una posible lectura de la exposición. Este recorte lleva a pensar la muestra en su totalidad discursiva, como un dispositivo complejo por sobre las particularidades de cada producción artística.

En este punto, abordar la lectura de la sala, vista en planta, como cuadro de caballete funciona como metáfora de la figura de artista moderno que construyen las curadoras. La disposición de las obras en el espacio respecto a cuatro núcleos que tematizan la técnica del artista, manifiestan, por un lado, la faceta del artista archivista y, por otro, propone un recorrido preestablecido para el visitante. Así la retrospectiva se presenta como un dispositivo desarmado pero organizado. Los textos de sala como observamos anteriormente cuentan, de manera clara, a grandes rasgos, el contexto y los procedimientos de producción, que nuclean a respectivas obras. Las producciones a manera de tesoro aparecen en vitrinas, pedestales y tarimas marcando una distancia entre el espectador y la obra.

Las elecciones expositivas puestas en relación con el texto de Boris Groys "Las políticas de la instalación" complejizan el análisis. Según el crítico de arte, el curador en una exhibición convencional tiene como función alcanzar a las masas, esto echa luz sobre el papel sintético, explicativo y pedagógico del sistema paratextual. Asimismo, pretende llegar hasta un visitante sin supuestos básicos del artista.

Por último, al observar en la exhibición el funcionamiento de corte moderno presente en la obra de Vigo se problematizó la figura de artista que las curadoras construyeron en tensión con la figura trabajada en la cursada mediante el texto de Marcelo Pacheco. En el relato producido por Jimena Ferreiro Pella y Sofía Dourron, la obra de Vigo deja su funcionamiento inicial ligado, como lo vislumbra Pacheco, a la ruptura de carácter satírico, lúdico e interpelante de lo "artísticamente correcto".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

GROYS, Boris (2014). "Política de la instalación". En *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.

---------- (2008). "La topografía del arte contemporáneo". *Anatomies of Artand Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press.

PACHECO, Marcelo (2007). "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965"". En Katzenstein, Inés (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Análisis de la exposición Orozco, Rivera y Siqueiros La exposición pendiente y La conexión sur en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Analysis of the exhibition Orozco, Rivera and Siqueiros. The pending exhibition and The Southern connection at the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires

Patricia Martínez Castillo | patmarc16@hotmail.com
Historia de la Artes Visuales IX | FBA | UNLP

RESUMEN

El presente trabajo busca, a partir de los paratextos de la exposición *Orozco, Rivera y Siqueiros. La exposición pendiente y La conexión sur*, establecer la propuesta desde la curaduría sobre de una mirada de reflexión histórica y de reivindicación de la exposición fallida de estos artistas en el contexto de derrocamiento del sistema democrático de Chile en 1973. Además, el uso de documento como reforzamiento de la memoria histórica buscando establecer una empatía más allá del contenido estético de las obras encaminado a una ética.

PALABRAS CLAVE

modernidad mexicana - paratextos – memoria - Fernando Gamboa.

ABSTRACT

The present work seeks from the paratexts of the exhibition *Orozco, Rivera and Siqueiros. The pending exhibition and The Southern Connection*, to establish the proposal from the curatorship on a look of historical reflection and claiming on the failed exhibition of these artists in 1973. In addition, the use of document as a reinforcement of historical memory by establishing an empathy beyond the aesthetic content of works aimed at an ethics.

KEYWORDS

Mexican modernity – paratexts – memory - Fernando Gamboa.

La exposición seleccionada para el análisis es *Orozco, Rivera y Siqueiros. La exposición pendiente* y *La conexión sur*, abierta del cuatro de mayo al siete de agosto de 2016, en el pabellón de exposiciones temporarias del Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires. La exposición es curada teniendo en cuenta sus dos núcleos de despliegue: *La exposición pendiente* que es curada por Carlos Carrillo, encargado de la colección de arte Carrillo Gil de México de donde proceden las obras de los artistas principales de la exposición: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; y el segundo núcleo, *La conexión sur* es curado por Cristina Rossi, quien incorpora obras de artistas argentinos como anclaje al intercambio activo con los artistas mexicanos, abarcando esta conexión desde la década de 1930 hasta la década de la propuesta original de exhibición 1973.

Por otro lado, la exposición cuenta con visitas guiadas tres días de la semana en el mismo horario. En el momento de realizar el relevamiento de la muestra, por el alto flujo de público, no se contaba con catálogos de mano, ni materiales de esta índole *in situ* para el recorrido. De allí que se tenga en cuenta como parte del material paratextual lingüístico el *kit* de prensa disponible en la página web del museo y el material paratextual lingüístico emplazado en las salas de la exposición.

La exposición, en sus paratextos lingüísticos, propone una relación de reflexión histórica en torno a la disyuntiva política generada por la caída del gobierno democrático de Allende en 1973 y el panorama que se cierne a partir de este hecho sobre la región. Pone de manifiesto desde su título, "la exposición pendiente", que hay algo que quedó suspendido, prorrogado, que se recupera en este espacio. Se puede notar una marcada reiteración, con la intención de recuperar la gestión del museógrafo Fernando Gamboa, como un curador implícito, sobre las obras procedentes del Museo de Arte Carrillo Gil –originalmente 169 piezas de las cuales 76 se encuentran en esta muestra–; quien de acuerdo al primer texto que se puede encontrar antes de ingresar a la sala, "planeaba inaugurar el 13 de septiembre de 1973 en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, pero fue cancelada a raíz del quiebre del sistema democrático chileno y la muerte de Salvador Allende, hecho que esta exposición integra en su relato curatorial" (Palacios y Rossi, 2016).

Encontramos pues, la intención de establecer una relación empática de recuperación de la memoria histórica por parte del espectador y de allí comprender la carga política de las obras exhibidas, en relación con el segundo núcleo que genera un anclaje con el contexto argentino, a partir de los artistas influenciados por los muralistas mexicanos desde la década de 1930. En palabras del director del museo, Andrés Duprat:

> Esta muestra posee un significado que trasciende largamente el ámbito de las artes, pues algo de reparación, de justicia histórica, tiene el hecho de poder asistir al despliegue del más alto imaginario pictórico de México a cuatro décadas de la interdicción de su versión original por parte de la dictadura de Pinochet (...) A la vez, permite interrogar esas poderosas visiones bajo la pregunta por el devenir de las artes y de los pueblos latinoamericanos en un nuevo contexto histórico (Duprat, 2016).

Por otro lado, al ingresar a la sala el recorrido se puede tomar por la izquierda o derecha del pabellón que para esta exposición se ha separado en varias sub-salas que separan los nodos de información. Al iniciar el recorrido por la derecha, que resulta ser el más llamativo por el uso del color rojo en las paredes que introducen al espacio, se encuentra documentación y archivos en repisas recubiertas que

vidrio, contienen cartas, telegramas, comunicados de las entidades diplomáticas mexicana y chilena que en 1973 gestionaban el envío de las obras para esta exposición. Asimismo, encontramos los documentos personales del museógrafo Fernando Gamboa destinados a la planimetría del museo y la distribución temática de las obras de *Orozco, Rivera y Siqueiros. Pintura Mexicana*. También hay una carpeta con reproducciones de las obras a modo de catálogo presentado por la embajada de México, con un prólogo de Pablo Neruda. Al avanzar por las repisas, se encuentran recortes de periódicos que reportan el giro violento de la democracia en Chile y la incertidumbre que envuelve a las obras hasta el 23 de septiembre de 1973 que retornan a México.

Lo que se encuentra en este espacio es un ejercicio de uso del archivo y del documento como testimonio que refuerza la carga paratextual de la memoria, son de carácter oficial entendido desde Genette como "todo mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y/o editor de que no se puede huir la responsabilidad" (Genette, 2001). Se hace referencia a este término porque el peso del discurso de la muestra reposa en los hechos de 1973 y los documentos que aproximan el hecho de forma contundente; es decir, es explícita la intención por evidenciar la autoría directa de la violencia en Chile, sobre el cierre de la exhibición y la repercusión que ha reverberado como un eco en los países latinoamericanos afectados por las dictaduras de esta década.

Ahora bien, la presentación o el anclaje con el contexto argentino son desarrollados en el segundo núcleo de la exhibición. Teniendo como punto de partida la estancia de exilio de Siqueiros en la década de 1930 en el territorio argentino, se establece un primer punto de contacto con el muralismo y un intercambio con los artistas argentinos, que genera producciones como el "ejercicio plástico" en una residencia privada de la ciudad de Buenos Aires en conjunto con el Equipo poligráfico conformado por Castagnino, Berni, Spilimbergo y Lázaro. La curadora establece cómo en el arte la representación de los hechos de violencia puede trascender sus contextos de producción original o inicial y transferirse como denuncia de otras formas violencia o detonante de nuevas producciones con esta finalidad. En palabras de los curadores:

Por un lado, relaciona las producciones de los mexicanos y de los argentinos frente a la realidad de los años 30 y 40 y por otro, dispone trabajos y acciones que tratan los conflictos políticos y las consecuencias de los procesos dictatoriales de las décadas de 1960 y 1970 que enmarcan los sucesos que involucraron a las piezas de la Colección Carrillo Gil hace cuarenta y tres años (Palacios y Rossi, 2016).

La creación de un movimiento como el Taller de Arte Mural en 1944 y de la revista Arturo, son los acontecimientos artísticos de los que parte la curadora para relacionar la influencia del muralismo mexicano en Argentina tanto en la producción de obra figurativa como por la discusión de las vanguardias hacia el arte abstracto y concreto. Resulta claro para la curadora que los "artistas argentinos, sin el programa de Vasconcelos, buscaron alternativas de óleos grandes, grabados y otras formas de activismo" (Rossi, 2016).

Resulta fundamental señalar cómo se hace uso del encarcelamiento de Siqueiros en 1960 para mencionar el surgimiento de un movimiento argentino por la libertad del artista. Además, el marco de acontecimientos de la década del sesenta como la invasión de Bahía de cochinos, el asesinato del "Che" y la ejecución del plan Cóndor que desencadena las dictaduras del cono sur, son la línea narrativa que discurre en la exposición de obras, una la mirada sobre "el paisaje social" de estas dos décadas como en la obra *Vietnam II* de Diana Dowek y las obras en relación con esta guerra de Castagnino y Carlos Romero, al respecto la curadora afirma:

En general, las acciones de los artistas operaron sobre la base de propuestas efímeras, de producción rápida, y en ocasiones, en el marco de formas de un activismo colectivo. En este sentido, muchas veces se apartaron de su poética en virtud de la claridad que exigían los planteos de contenido crítico (Rossi, 2016).

Y continúa bajo esta argumentación en los textos de sala: "se impulsaron acciones colectivas de denuncia, boicots, foros de discusión, sino que obligó a extremar las estrategias para poner en obra el clima de censura y represión que vivieron los países del continente" (Rossi, 2016).

La curadora busca una relectura del pasado a partir de obras que explicitan el contenido social, que ponen en evidencia la vulneración social y el terrorismo de estado en múltiples territorios. Además incluye obras que tuvieron que ser hechas en gran formato sobre óleo como las de Antonio Berni, *Obrero herido* y *Grupo de mujeres* con paloma, ya que los artistas argentinos no contaron, como se mencionó anteriormente, con un programa como el proporcionado por José Vasconcelos en México, quien desde sus cargos públicos –entre otros en la Secretaría de Instrucción Pública– promovió el muralismo en manos principalmente de los tres artistas mexicanos de esta exposición y permitió la producción de murales en diferentes edificios públicos de México. También se puede encontrar en este núcleo una mesa vidriada con documentos de la época como catálogos, ilustraciones, recortes de periódicos y gacetas, que entre otras, hace referencia a la obra colectiva que hoy se encuentra emplazada en la galería *Pacific* de la calle Florida.

Siguiendo con el recorrido, encontramos espacios donde se presenta la obra de los tres artistas mexicanos, haciendo énfasis en su recorrido de producción, agrupamientos de obra con técnica de aguatinta, acuarela o grafito en donde está la obra de Berni, Forner y Rivera. Sobresale una maqueta del ejercicio plástico de Siqueiros como antesala a un gran espacio donde se presenta la obra de José Clemente Orozco en técnica de óleo, luego grabado y algunos muros con dibujos en representaciones figurativas de caballos y personajes como mendigos, campesinos, obreros, dando una espacio importante a sus caricaturas de carácter político; en otra sala la obra en Rivera igualmente al óleo que discurre entre su periodo abstracto al cubista.

A lo largo de la exposición las obras se presentan como modernas latinoamericanas de acogida internacional, dando importancia a la labor pedagógica y cultural del muralismo "Se presenta de estos tres artistas emblemáticos de la modernidad mexicana, que no solo abordaron las consecuencias sociales de la pobreza y miseria derivadas de la conquista y la revolución, sino que también interpretaron la cotidianidad de esa sociedad" (Palacios y Rossi, 2016). Asimismo, en una de estas sub-salas explicitan la importancia del retrato como género privilegiado por los coleccionistas y su evolución dentro del cubismo como etapa temprana de formación de Orozco y Rivera:

Se destaca el carácter de los protagonistas o la innovación formal dentro del género (...) sobresalen interpretaciones cubistas del poeta ruso Maximiliano Volonchine (...) realizadas

por Rivera en su periodo parisino; el nivel expresivo logrado por Orozco en el retrato de la actriz Dolores del río y el dinamismo formal de los óleos de Siqueiros, como se manifiesta en su pintura del Carmen Tejero de Carrillo Gil (Palacios, 2016).

En los otros espacios se respeta la separación temática de otros tres aspectos además del tratamiento del retrato: los horrores de la revolución, la pintura del entorno social y la experiencia muralista de los artistas, distribución recuperada de la exposición original de Gamboa en 1973.

A lo largo de la exposición, se puede advertir la búsqueda de una mirada crítica del pasado sociopolítico reciente de Latinoamérica a partir del relato intrínseco de la exhibición. Se ha logrado que cada obra tenga una lectura expandida en función de la memoria histórica y la restitución de aquello que había quedado suspendido por la violencia política de la derecha en Chile. Esta forma de violencia, ejercida por las fuerzas del estado, puede ser fácilmente comprendida por la sociedad argentina, debido a la herida ocasionada por la última dictadura cívico militar.

Convergen las obras como manifestaciones de un entramado social que es común a los latinoamericanos, estas obras modernas permiten preguntarse sobre el presente de la pintura –asimismo el arte–, el "¿a dónde va la pintura?" en unas sociedades donde los conflictos, la desigualdad y la violencia han marcado el panorama con censura, hace que la respuesta estética se desplace hacia el plano ético y político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Palacios, Carlos; Rossi, Cristina (2016). *Orozco Rivera Siqueiros, la exposición pendiente y la conexión sur* (cat. exp.). Buenos Aires: Museos Nacional de Bellas Artes.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Duprat, Andrés (2016). "Sobre la exhibición". [En línea] Consultado en junio de 2016 en < https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/orozco-rivera-siqueiros-1>

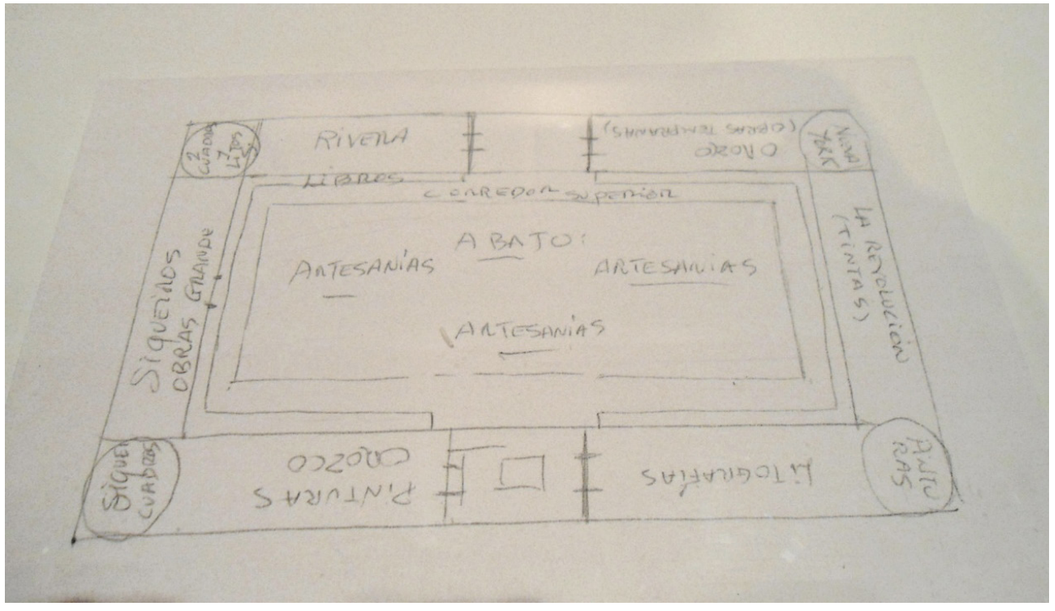


Figura 1. Diagramación de la exposición de 1973.

Seminario de Lenguaje Visual 2B

Facultad de Bellas Artes
UNLP

El Seminario Lenguaje Visual II tiene como objetivo reflexionar de manera crítica sobre los distintos modos y sistemas de representación que involucran a las imágenes desde un enfoque que atiende a comprender la producción visual en el marco del contexto en que se inscriben más allá de las periodizaciones de la historia del arte y sus límites disciplinares. En este sentido, proponemos el desarrollo de conceptos y nociones claves del lenguaje visual, como encuadre, espacio/tiempo, espacio/composición, géneros pictóricos y retórica, a su vez atendemos a la apropiación de recursos para la producción y la adquisición del vocabulario técnico necesario tanto para el análisis como la escritura de las artes.

Al momento de pensar una consigna de trabajo que hilvane estos saberes con experiencias estéticas contemporáneas, consideramos que las exposiciones son laboratorios para pensar y desafiar los sentidos más fijados de las imágenes a través de la selección de obras, el montaje y las palabras que acompañan este proceso. De este modo, proponemos a los estudiantes reseñar una exposición y así ensayar a lo largo de la cursada diferentes miradas desde el lenguaje visual qué pongan en relieve las formas de funcionamiento de las imágenes, sin perder de vista su dimensión poética.

A continuación, una selección de los trabajos que permiten indagar en experiencias artísticas del pasado y también contemporáneas, textos que reflexionan y vuelven a formular algunas ideas sobre obras, artistas y exhibiciones.

Prof. Mariel Ciafardo
Mg. Francisco Lemus
Lic Natalia Giglietti

La Menesunda según Marta Minujín

La Menesunda according to Marta Minujín

Rodrigo Torres Monsalve | rodtorresmon@gmail.com
Seminario Lenguaje Visual 2B | FBA | UNLP

RESUMEN

La siguiente reseña describe los distintos dispositivos que componen *La Menesunda según Marta Minujín (2016).* Para esto, resultó necesaria la utilización detallada de conceptos operativos claves, que ayudaron en el análisis de los diversos espacios que presenta la instalación.

PALABRAS CLAVE

Exposición – Dispositivo – Espacio-Tiempo

ABSTRACT

The following review describes the different devices that make up *La Menesunda according to Marta Minujín* (2016). For this, it was necessary the detailed use of key operational concepts, which helped in the analysis of the various spaces that the installation presents.

KEYWORDS

Display - Device - Space-Time

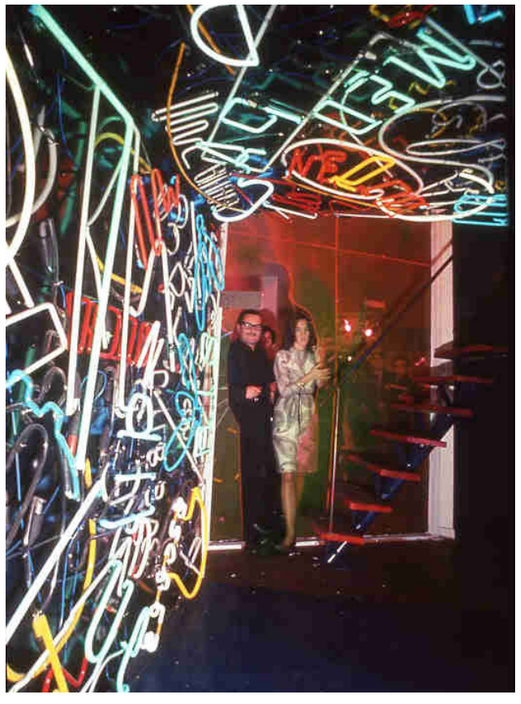


Figura 1. *La Menesunda* (1965) Marta Minujin y Rubén Santantonin parados en la entrada de la instalacion. Se aprecia el umbral con forma de silueta humana y la habitacion de luces de neón.

La Menesunda, una instalación realizada por los artistas Marta Minujín y Rubén Santantonín, se expuso en 1965 en el Instituto Torcuato Di Tella. Su reconstrucción, en el año 2016, tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), pero, en esta oportunidad, sin la participación de Santantonín (Fallecido en 1969). Por ello se presentó bajo el nombre *La Menesunda según Marta Minujín.*

La obra está compuesta por un circuito laberíntico de once habitaciones que, a través de múltiples escenarios, propone un recorrido de experiencias sensoriales para el espectador. Repleta de símbolos que aluden a la efervescencia cultural de la época, transitar por la instalación se convierte en una experiencia extravagante, que, de a ratos, resulta incómoda.

El umbral de entrada simula la forma de una silueta humana, que funciona como marco explícito de la obra. Al cruzar, entro directamente a una habitación repleta de luces de neón (Figura 1). El espacio reducido y, excesivamente, luminoso aparenta un ambiente *bohemio-nocturno* que encandila la vista. Inserto en el *laberinto ultrasensorial*, como lo autodefine la artista, me dispongo a avanzar.

Subo una estrecha escalera hasta la siguiente habitación, donde unos televisores dispuestos frontalmente en las paredes reproducen mis movimientos en un circuito cerrado. Al mismo tiempo, otros televisores proyectan imágenes múltiples-motoras (Aumont, 1992) de programación abierta, haciéndome parte del show televisivo. La angulación picada de las cámaras que me registran (como cámaras de vigilancia) otorga omnipresencia a la obra. Camino con prudencia, cuidadoso, estoy siendo observado.

Cuando la incomodidad parece casi resuelta al enfrentarme con el umbral de la siguiente habitación ¡sorpresa!, me encuentro en el espacio más íntimo de un hogar, la habitación matrimonial. Estoy parado a un costado de la cama conyugal donde una pareja se encuentra recostada en una actitud cotidiana mientras de fondo suena una pegajosa canción de Los Beatles. Al notar mi llegada, me miran inexpresivos como si no les importara mi presencia. A pesar de lo efímero del momento, mi incomodidad ralentiza el tiempo, como en esas situaciones incómodas de los ascensores. Los miro, sonrío tímidamente, pero ellos continúan inexpresivos. Me voy.

Continúo el circuito un tanto inseguro,- mientras desciendo por un pasillo cilíndrico que sólo permite ver un acotado campo visual de la siguiente habitación. Al llegar, el espacio está repleto de cosméticos dispuestos tautológicamente por todo el lugar (Figura 2). La habitación parece una metáfora que alude al deseo de belleza de la mujer. Ahí, un par de mujeres me invitan a maquillarme, agradezco su amabilidad pero no acepto, en cambio, prefiero establecer una acotada charla con ellas para aflojar la tensión. Avanzo un poco más seguro.

La siguiente habitación es más compleja, una pequeña puerta me introduce en una estructura giratoria que se asemeja en forma y movimiento a una centrifugadora. Al hiperbolizar a escala mayor el tamaño del aparato eléctrico, se reafirma la ubicuidad de la obra. Me introduzco y activo el dispositivo hasta encontrar una salida próxima, luego de una dudosa escapatoria, me encamino por un pasillo compuesto de esponjas que dificultan el tránsito para llegar a la siguiente puerta. Al entrar, la estrecha habitación acota mi movilidad, quedando directamente enfrentado a la puerta de la siguiente habitación. Sobre ésta, hay un enorme disco numérico que queda ubicado frontalmente sobre mi cabeza, en

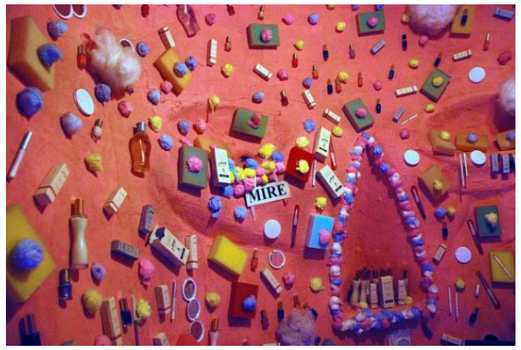


Figura 2: *La Menesunda según Marta Minujin* (2016) Habitación de cosméticos que alude al supuesto pensamiento femenino de la época.

Figura 3: *La Menesunda según Marta Minujín* (2016) Puerta de habitación con aspecto de heladera. El aumento en la escala de los aparatos eléricos, es un recurso constante en esta instalación.

Figura 4. *La Menesunda según Marta Minujín* (2016) Habitación de espejos. Al subir sobre la tarima central se activa un dispositivo que enciende los ventiladores, haciendo volar papeles de colores por el espacio.

una sutil angulación picada que redunda la idea de grandeza de la obra. En este espacio, el público debe oprimir azarosamente un número del disco, lo que le permitirá abrir la siguiente puerta para continuar el recorrido. En un principio, confío en mi intuición y apretó el número que parece darme confianza. Obviamente, no funciona. Luego de un par de intentos comienzo a desesperarme, presiono la totalidad de los botones hasta dar, por suerte, con el correcto.

Me introduzco por la diminuta puerta y un aire frío envuelve mi cuerpo. La habitación está ambientada como el interior de una heladera, con un profundo color blanco que aumenta la percepción de baja temperatura (Figura 3). Me detengo a observar el vacío de mí alrededor, la obra me sitúa en la realidad de un producto comestible, donde mi cuerpo es reducido a lo cósico. Por un momento, me transformo en un trozo de carne que espera inmóvil a ser devorado por una garganta humana. Abro la puerta y el espacio vuelve a cambiar drásticamente. Un laberíntico pasillo repleto de cilindros colgantes dificulta mi camino hasta llegar a la última puerta.

Al entrar a la última habitación, me encuentro en un espacio octogonal, rodeado de espejos. La gente juega entre el colorido papel picado que vuela por todo el lugar (Figura 4). Un lugar divertido, donde el público se da tiempo para estar y disfrutar como niños.

Subo a la tarima central y giro mirando el espacio que me rodea. Todo da vueltas. Al descender, se apagan las luces y busco la salida. Fin del recorrido. Abandono el espacio plástico para volver a mi universo cotidiano en el pasillo del museo.

La obra presenta una diversidad de espacios que, perfectamente, actúan como dispositivos aislados uno del otro, generando una multiplicidad de sensaciones durante el recorrido. El teórico español José Jiménez dice que «El arte se abre a un proceso de generación de universos autónomos, con su tiempo y espacio propios, integrados, en ruptura con la experiencia cotidianas» (Jiménez, 2002). En este sentido, *La Menesunda* responde perfectamente a esta descripción, donde cada una de las habitaciones posee una unidad espacio-temporal característica que provoca un quiebre sensorial en las transiciones de una a otra. Magnífica aventura estética para su época, la nuestra y posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (1992). «La dimensión espacial del dispositivo» (pp.144-165) «La dimensión temporal del dispositivo» (pp.169-184) en *La Imagen*. Barcelona. Ediciones Paidós.

- CIAFARDO, Mariel. *Glosario de figuras retóricas.* Apunte de cátedra. Lenguaje Visual 2B.

- JIMÉNEZ, José (2002). *Pensar el espacio*. Catálogo de la exposición colectiva *Conceptes de l'espai.* Fundación Joan Miró, Barcelona.

Cuando las formas toman posición

When shapes take position

Julián Ruiz de Galarreta | julianruizdegalarreta@gmail.com
Seminario Lenguaje Visual 2B | FBA | UNLP

RESUMEN

La siguiente reseña fue realizada en base a una instalación de la artista Cristina Schiavi llamada *Cuando las formas toman posición.* El objetivo es, a través de la comprensión de sus obras, invitar a la reflexión sobre el dispositivo de presentación de las mismas, analizando la dialéctica entre dispositivo, obra y público.

PALABRAS CLAVE

Dispositivo - Subjetividad - Abstracción Figurativa - Paradoja Sustitutiva

ABSTRACT

The following review was made based on a Cristina Schiavi's installation called *When shapes take position*. The goal is, understanding their works, to invite reflection on the device of presentation of the shapes, analyzing the dialectic between device, artwork and public.

KEYWORDS

Device - Subjectivity - Figurative Abstraction Substitute Paradox

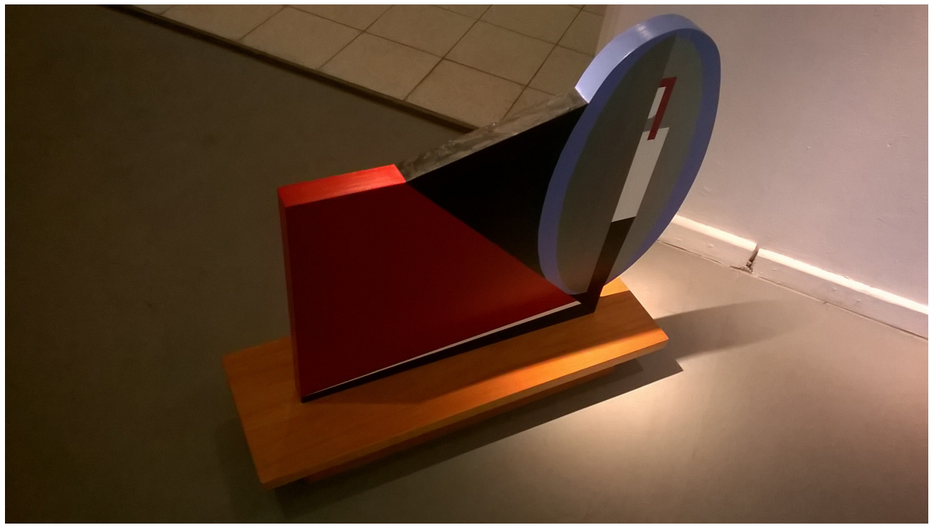


Figura 1. *Espacio subjetivo* (2013), Cristina Schiavi. La obra fue fotografiada en la instalación *Cuando las formas toman posición* en el mes de Mayo (2016)

Entre abril y mayo de este año, la artista Cristina Schiavi presentó en la Sala Microespacio del Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata) una instalación, *Cuando las formas toman posición*, compuesta por piezas abstractas que dialogan y citan la obra del pintor argentino Emilio Pettoruti y, que a su vez, dialogan con nuestro tiempo cuando esas formas, trabajadas tanto en color como en relaciones y armonías en función de su distribución en el plano, toman posición como esculturas donde se juegan los mismos aspectos, pero con todo el recorrido visual que nos permiten las mismas. El montaje construido conjuntamente por las curadoras –Inés Elicabe, Guillermina Mongan, Mariana Moreno – y la artista, conforman un dispositivo que unifica cada obra particular y las invita a dialogar entre ellas y con el público, y nos propone un recorrido.

Esto se evidencia en la entrada principal al Microespacio cuando una escultura (Figura 1) se impone al recorrido como un obstáculo y nos invita a recorrerla, escultura que, en su disposición apunta y mira junto al personaje, a la siguiente obra, colgada en la pared y de marco geométrico irregular, llamada *espacio subjetivo* (Figura 2), para finalmente trasladarnos junto a ella a unos impresos en papel de sus obras con un marco explícito blanco (Figura 3).

Mirando más de cerca hay un breve detalle entre un lado y el otro de la escultura de Schiavi: descubrimos el autorretrato de la artista; de un lado de la escultura la vemos de frente, del otro, de espalda. Este autorretrato se construye como tal por la similitud del color que utiliza para el pelo de su escultura y su propio color de pelo, en algunas de sus composiciones, y con una repetición del modelo formal que aparece en cada una de las obras que, interrelacionadas, conforman su identidad.

Schiavi se nutre del cubismo y del futurismo

Figura 2. *Espacio subjetivo* (2013), Cristina Schiavi.

Figura 3. *Espacio subjetivo* (2013), Cristina Schiavi.

de la obra de Emilio Pettoruti y otras tendencias de la abstracción geométrica –con especial interés por las artistas mujeres como Yente y Lidy Prati-; pero, respecto al paso de la bidimensión a la tridimensión, en su escultura repite el plano de la imagen, como si la enmarcara haciendo coincidir los colores periféricos de la imagen, no juega a interpretar alguna sugerencia que le puede llegar a proponer su propio boceto, alguna forma que pueda llegar a tomar una identidad propia despegándose, haciéndose tridimensional; nos deja esa tarea a nosotros.

No le da volumen más que al marco, a ninguna de esas formas que se construyen con los colores se les dedica un tratamiento especial, como si pasáramos la imagen directamente del papel a la madera. En ese momento reconocemos que el volumen de su escultura

(Figura 4) parece tener que ver con el volumen de su personaje; la escultura no podría ser de un espesor tal que el personaje se deforme hasta perderse, que no se reconozca su frente y espalda, su unidad. Nuevamente comprendemos que todo está construido en función del personaje.

En esta instalación nos parece que el personaje no es individual en cada obra, sino el mismo que está recorriendo en distintos tiempos esos espacios librados a la imaginación, a los que estamos llamados a completar. En estos espacios subjetivos en los que se mueve podemos adivinar cuándo el personaje está decidido, contemplativo, temeroso. El efecto se produce no por el personaje que es siempre el mismo sino por el contexto en el que se inscribe; ahora los colores y las formas que la acompañan comienzan a tener un sentido ¿violento, tranquilizador, ansioso? ¿cómo participa nuestra subjetividad y qué preguntas podemos hacernos? ¿Se esconde por temor, vergüenza? ¿Valentía es tomar el centro? ¿El sentimiento de lo sublime se nos presenta mientras ella, de espaldas al espectador, contempla un gran edificio de figuras oscuras y filosas (Figura 5)?

Figura 4. *Espacio subjetivo* (2013), Cristina Schiavi. Detalle.

Paréntesis

«El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la "realidad". Es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.» Belinche D. y Ciafardo M. (2015:7)

Las obras de Schiavi resultan lúdicas, al igual que sucedía con los primeros videojuegos para adolescentes Atari (1972-1986) hechos con la mínima cantidad de colores y formas geométricas. En esa fugaz época, que se extinguió bajo el exponencial avance tecnológico, las obras de Schiavi habrían sido provistas de una mirada más figurativa porque los videojuegos hubiesen funcionado como alusión a la misma, aunque el marco de estos juegos era el televisor (Figura 5). Sin embargo, hay que pensar que si su obra se hubiese adaptado dinámicamente a esa realidad, tal vez se hubiese visto banalizada, y hubiese sido una alusión aplastante.

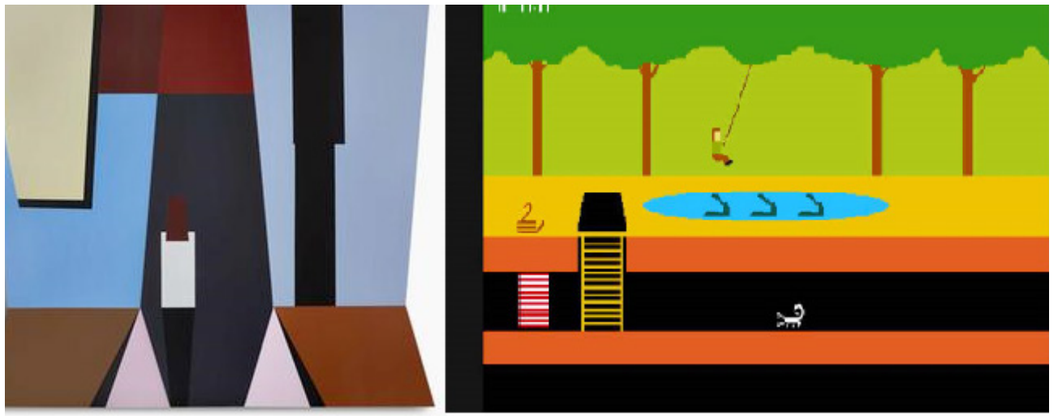


Figura 5. izquierda: *Fondo absolutamente oscuro del espacio libre* (2013), Cristina Schiavi. Derecha: Juego de Atari (1980). Empresa Atari. Consola Atari 2600

Ahora estamos insertos en la visualidad del hiperrealismo HD que nos limita otros canales de abordaje y percepción poética, no nos propone la búsqueda porque no se puede encontrar más detalle, y en vez de reproducir lo tridimensional, nos aplana como las pantallas. En ese sentido, esta obra es un instrumento para poner entre paréntesis lo externo, y por eso el impacto se produce cuando lo primero que encontramos no es lo que la obra muestra sino lo que niega: niega el hiperrealismo; niega la gran escala que siempre ha impactado y es utilizada como fórmula para obras sin alma sostenidas por el tamaño; niega el mármol símbolo de eternidad; niega la ostentación, las obras que desvelan, enceguecen y empequeñecen a quién las mira. En definitiva, Schiavi, con esta pequeña figura ideal y la mínima cantidad de elementos, incomoda, pregunta. Su obra, donde se cumple el oxímoron de la abstracción figurativa, nos devuelve la memoria de la introspección ubicándonos a nosotros mismos en ese espacio; así, nos engrandece para que vivamos, si nuestro desprejuicio lo permite, esa paradoja sustitutiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós

BELINCHE Daniel y CIAFARDO Mariel: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, La Plata, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2015

Anacronismos en el Museo

Notas sobre una curaduría en el Museo Emilio Pettorutti

Anachronisms in the Museum

Notes on a curatorship in the Museum Emilio Pettorutti

Paula San Cristóbal | (paulasc2@gmail.com)
Seminario Lenguaje Visual 2B | FBA | UNLP

RESUMEN

En esta reseña se abordan dos obras que integraron la muestra *Anacronismos* realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Pettorutti» entre abril y mayo de 2016. La propuesta buscaba poner en diálogo obras realizadas en un mismo momento histórico, pero con operaciones estéticas radicalmente diferentes con el fin de tensionar su propia historicidad. Las obras elegidas dan cuenta de las disputas representativas que se dieron entre el realismo y la abstracción en nuestro país durante la primera mitad del pasado siglo.

PALABRAS CLAVE

Anacronismos - Realismo - Abstracción

ABSTRACT

Two artworks exposed at the *Anacronismos* exhibition held at the Provincial Museum of Fine Arts Emilio Pettorutti between April and May, 2016 are addessed in the present review. That exhibition intended to put into dialogue works carried out at the same historical moment but with dissimilar aesthetic operations and with the aim of challenging its own histocity. The chosen works account for the representative disputes held between realism and abstraction in Argentina during the first half of the last century.

KEYWORDS

Anachronisms - Realism - Abstraction

Anacronismos, fue el título de una de las exposiciones que tuvo lugar en la Sala Patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (La Plata), entre abril y mayo de 2016. La curaduría estuvo a cargo de Jorge Daniel Battista, quien realizó una selección de obras dentro del acervo del museo, con la intención de mostrar la producción de artistas que si bien produjeron en un mismo momento histórico, se expresaron a través de operaciones estéticas diferentes, en virtud de las tendencias y movimientos a las que adscribieron. El curador tomó como eje conceptual de la exposición, las reflexiones que Georges Didi-Huberman (2011) realiza en torno a las relaciones que nos impone la imagen ante el tiempo y los cuestionamientos que se le plantean a la Historia del Arte como disciplina. Didi-Huberman propone como hipótesis que sólo hay historia de los anacronismos y que al objeto cronológico hay que pensarlo dialécticamente, complejizando los propios modelos del saber histórico.

Dispuestas de a pares, las obras interpelaban al visitante y lo invitaban a compararlas, a pensar cómo en tiempos tan próximos se produjeron imágenes tan distintas, es decir, a hacerlas dialogar a través del anacronismo. La propuesta buscaba tensionar la propia historicidad de las obras y tuvo la suficiente resonancia y trascendencia como para redoblar la apuesta con una nueva muestra, *Anacronismos II* que se expuso en los meses siguientes.

Uno de estos pares de obras puestos en confrontación, se destacaba de modo manifiesto como evidencia incuestionable de las discordancias temporales que aquejan creativamente a la historia del arte. Se trataba de *Retrato o la mujer de los guantes* de Antonio Berni (1937) y *Obra del primer políptico* de Raúl Lozza (1949), imágenes que claramente nos hablan de las disputas representativas entre el realismo y la abstracción[1].

La obra de Berni, es un óleo sobre tela que se ajusta a la figuración y al academicismo, posee un encuadre tradicional con una figura femenina central y en plano medio. El artista cultivó el género del retrato desde los años veinte y alcanzó para la fecha de realización de esta obra gran desarrollo técnico e intensidad expresiva, demostrando su agudo poder de observación y habilidad plástica. La figura se encuentra en un espacio interior, sentada, apoyando su brazo sobre una ventana y en un gesto de marcada solemnidad, en el cual también se observan un abrigo y un par de guantes que sostiene con sus manos. A través de estos atributos, la imagen marca una temporalidad específica, subraya un momento intimista y, a su vez, cierta artificialidad en la pose característica que se replica tanto en los retratos por encargo como en las primeras fotografías sociales. Una ventana provee la fuente de luz que baña la figura. Sobre-encuadres como éstos son frecuentes en otras obras del artista, donde una abertura o un arco delimitan otra vista abierta generalmente a un exterior.

El espacio es construido de acuerdo a un sistema de representación que simula, de modo realista, la apariencia de profundidad a través distintos indicadores espaciales. Podemos distinguir la convivencia de dos espacios, uno interior y otro exterior que se ven reforzados por el uso de colores cálidos para el primero y fríos para el segundo. La

Figura 1. *Obra del primer políptico* (1937), Raúl Lozza y *Retrato o la mujer de los guantes* (1949), Antonio Berni.

Foto: Paula San Cristóbal

1 Antonio Berni (1905-1981) se dedicó a la pintura, el mural, el grabado, el collage, el arte objeto y las ambientaciones multimedia. Atento a las tendencias contemporáneas se fue renovando sin perder su sensibilidad crítica.
Raúl Lozza (1911-2008) inicia su actividad artística en la década del 30 vinculado a grupos intelectuales de izquierda. Formó parte de la Asociación Arte Concreto-Invención, para luego romper con éste y dar origen al movimiento del Perceptismo.

espacialidad interior, está indicada por la perspectiva sugerida, el escorzo de la figura, el uso de la luz y la sombra que definen los volúmenes. La representación del espacio exterior, que se deja ver desde la ventana, recurre a elementos como la línea del horizonte y al gradiente de colores para su figuración.

Al igual que en otros retratos, con experticia Berni se detiene en la representación del aspecto físico del personaje, incluyendo algunos elementos que funcionan como indicadores de determinada pertenencia de clase, media o alta, como la vestimenta y ciertos rasgos que, a su vez, nos introducen en las emociones de la figura. Esta obra fue realizada un año después de que Antonio Berni propugnara en la revista *Forma*, «El nuevo realismo» (1936) como un camino no de mera imitación, sino de expresión de la realidad concreta que se vive.

A diferencia de este artista, las pinturas de Lozza se inscriben en los desarrollos modernistas de la abstracción. La obra exhibida fue producida para la misma época en que Lozza realizara la *Primera Exposición de Pintura Perceptista*. El perceptismo plantea una radical oposición a cualquier tipo de representación. Para Lozza "el método que define lo abstracto y lo concreto en la obra de arte dio como resultado que el objeto estético no se oculte detrás de la apariencia, sino de presentar una realidad diferente como verdad plástica". (De Rueda, 2000:11).

Confeccionada en acrílico sobre madera, la obra consiste en una serie de figuras poligonales coplanares emplazadas sobre una superficie rectangular coloreada. Los elementos dispuestos sobre un plano conforman una estructura abierta y la superficie que los contiene es considerada por el artista como un *campo colorido*, como el contexto en el cual se instala la obra y no como un marco de encierro. Estas figuras de aspecto flotante, son soporte y forma. Tres polígonos en colores desaturados, plenos, se recortan sobre un fondo simple, también de color pleno y contrastante. El espacio, se vuelve autónomo, independiente de toda referencia. La composición es resultado de un proceso constructivo en el que el artista recurre a elementos de la matemática moderna y la física, considerando las relaciones espaciales y tensiones que se dan en el campo plástico e intentando elaborar un sistema científico para la pintura.

Berni y Lozza, desarrollando sus carreras en un mismo tiempo histórico, utilizaron dos estrategias diferentes para construir y poetizar el espacio, dos búsquedas que se valieron de recursos visuales y de espacios de experimentación diferenciales. No obstante, vale decir que tanto el nuevo realismo como el perceptismo, funcionaron como programas estéticos y políticos planteándose el rol que debía ocupar el arte en la sociedad. Cada artista plasmó sus preocupaciones sobre la época que le tocó vivir. Berni con una fuerte conciencia crítica y perspectiva militante fue adecuando diferentes materialidades para expresar la realidad social del país y sus conflictos. Lozza, por su parte, puso todos sus esfuerzos y convicción en proponer un cambio de raíz en los sistemas ya caducos del arte, junto a la permanente reflexión sobre la función social de la expresión artística en relación con el receptor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNI, Antonio. (1936) "El nuevo realismo." *Revista Forma*, (1) pp. 8, 14. Buenos Aires. Disponible en: http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/767930/language/es-MX/Default.aspx
- DE RUEDA, Ma. de los Ángeles (2000). *La Nostalgia de las Vanguardias en Argentina. La Aventura Concreta- MADI- Cinética*. Buenos Aires: Fundación Klemm.
- DIDI- HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Antonio Berni. Área de educación y acción cultural. [en línea] Consultado el 29 de noviembre de 2016 en <http://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/04/Berni.pdf>
- GARCÍA, María Analía. Comentario sobre Pintura N° 153 Lozza, Raúl. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. [en línea] Consultado el 29 de noviembre de 2016 en <https://mnba.gob.ar/coleccion/obra/9202>
- LAURÍA, Adriana. «Raúl Lozza. Cronología biográfica y artística» Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza. [en línea] Consultado el 29 de noviembre de 2016 en <http://museolozza.com.ar/raul-lozza/biografia/>
- LAURÍA, Adriana; Llambías, Enrique. (2005) *Antonio Berni. Retratos.* Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Centro Cultural Recoleta. [en línea] Consultado el 29 de noviembre de 2016 en <http://cvaa.com.ar/02dossiers/berni/4_temas_04_1.php>

La Reconstrucción de la Cabeza de una Mujer Argentina

The reconstruction of the head of an argentinian woman

Diego Roque de Castro Araujo | diegordca@gmail.com
Seminario Lenguaje Visual 2B | FBA | UNLP

RESUMEN

El happening, las instalaciones y todas las nuevas formas de expresiones artísticas contemporáneas rompen con ciertos conceptos de percepción; sin embargo, el espacio, el tiempo y la retórica, siguen estando tan presentes como en las obras clásicas del Renacimiento o el Modernismo.

La Menesunda según Marta Minujin, una emblemática obra de la artista plástica argentina, cumple estas funciones en cada una de sus salas, principalmente, en la «Cabeza de Mujer», espacio analizado en este trabajo.

PALABRAS CLAVE

Instalacion – Menesunda – Marta Minujin – Mujer – Espacio

ABSTRACT

The happeings, the installations and all the new forms of artistics expressions have tried to break down some sorts of percepction concepts. However, space, time and rhetoric are still present today just like in the art Works of the renaissance or the modernism.

La Menesunda según Marta Minujin (The mayhem according to Marta Minujin) an emblematic production of the argentinian plastic artist, fulfills these functions in each one of its rooms, spceally, in the Cabeza de Mujer (Head of a Woman), which is analized in this essay.

KEYWORDS

Installation – Menesunda (Mayhem) – Marta Minujin – Women – Space

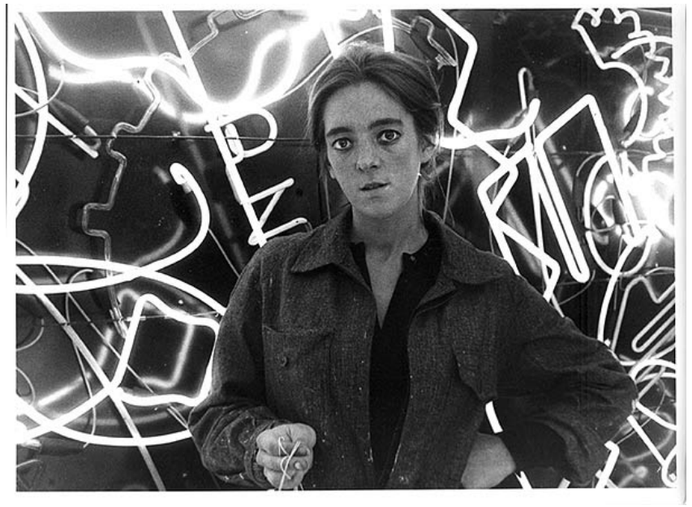


Figura 1. Marta Minujín dentro de *La Menesunda*, exhibición de 1965. Revista Ñ (2008)

La Menesunda regresó, después de cincuenta años, al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, tejiendo en su laberíntico camino las relaciones materiales, sensoriales y simbólicas que la hicieron posible de la mano de Marta Minujin y Rubén Santantonín en el mítico Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Al igual que en su puesta originaria, la propuesta invitó a cientos de participantes a recorrer los caminos delimitados por todo tipo de materiales, adentrarse en habitaciones cuadradas, circulares, pasillos serpenteantes, envueltos por sonidos y luces que los transportan a distintos espacios de la instalación. Cada habitación, creaba un marco propio que da acceso a mundos nuevos e imaginarios. Como diría Jacques Aumont, «El marco es una abertura que da acceso al mundo imaginario, a la diégesis figurada» (Aumont 1990, 156).

Como sucede con «Cabeza de Mujer», una sala ovalada pintada de color rosa a la que se accedía a través de una escalera angosta descendente. Tanto las paredes de la escalara como las de la sala se encontraban decoradas por esponjas de distintos colores desaturados sobre un fondo rosado. La selección de objetos y colores no es azarosa, todos ayudan a potenciar el mensaje irónico que Minujin quiere dar, el estereotipo de la mujer. Una vez en el interior, un piso suave y unas paredes altas delimitan el marco de esta habitación. En ella, el espectador se encuentra invadido por lo que sería un bodegón tridimensional, más esponjas de colores, espejos, un cartel de la icónica marca del maquillaje argentino «Miss Ylang», una caja de cosméticos, un asiento y una maquilladora –representante de la marca–, que le ofrece a los visitantes un masaje o una sesión de maquillaje. Una suerte de naturaleza muerta contemporánea, como Ann Gallagher explica en su texto, *Still Life/Naturaleza-Morta* (2004-2005).

> «Por lo tanto, la naturaleza muerta es esencialmente una categoría histórica, que aparentemente sigue resonando en la producción de arte contemporáneo. Tal vez no sea sorprendente que un compromiso con los principios restrictivos de un género orientados a la representación de objetos comunes subsista como forma de expresión (Gallagher, 2004/05, 19)»

Figura 2. «Cabeza de Mujer», Sección de *La Menesunda según Marta Minujin.* (2015). Fotografía de Madeleine Pacheco para Maleva [en línea]

Figura 3. Recorte de titulares periodísticos de 1965 sobre la Menesunda. Video *La Menesunda según Marta Minujín* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En todas las habitaciones de *La Menesunda,* la estrategia espacial ronda con el juego de luces, colores, sonidos y sensaciones para enfatizar la narrativa que los artistas quieren dar.

En uno de estos sectores se encuentra una pequeña escalera, por la que el espectador puede ascender y observar, mediante un agujero hecho en la pared, una escultura gigante que simboliza también la cabeza de una mujer, cual retrato hiperbolizado, un punto de vista frontal, con una suerte de marco forzado. A pesar de no poder ver en su totalidad, a lo largo del recorrido se pueden encontrar otros pequeños miradores para apreciar la cabeza desde distintos ángulos y planos, creando en la mente del observador, distintas perspectivas de una mismo rostro.

En sus casi 400 metros cuadrados, *La Menesunda* nos transporta a una época pasada de nuestra Argentina, una mezcla de situaciones y fascinaciones que dejan a sus visitantes perplejos y asombrados al igual que sucedió en el pasado, transformándose en una obra central del imaginario argentino, aunque en el pasado los medios de comunicación la tachaban de extraña o solo para locos o tarados. Minujín seduce a sus espectadores a jugar en su obra, hacerla propia y revivir la ruptura de la visualidad de los años sesenta. *La Menesunda* fue, no tanto un punto de partida, sino el cierre de un capítulo que abre la puerta al siguiente episodio de la historia del arte argentino.-

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALLAGHER, Ann (2004/2005), *Still Life/Naturezа - Morta,* Río de Janeiro, British Council.

CIAFARDO, Mariel. *Glosario de Figuras Retoricas*. Texto de Catedra.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

LYONS, Juliette.(2015) «La Menesunda: Marta Minujin's Manic Exhibition's 50-Year Comeback». *The Bubble* [en línea].¨Consultado en octubre del 2016 en < http://www.thebubble.com/la-menesunda-marta-minujins-manic-exhibitions-50-year-comeback/

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2015) «La Menesunda según Marta Minujín» [en línea]. Consultado en octubre del 2016 en < http://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/la-menesunda-segun-marta-minujin >

ISBN 978-950-34-1541-2