

Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal

Nicolás Alessandroni/
nicoalessandroni@hotmail.com

Prof. Titular de la asignatura CANTO COLECTIVO I en la Escuela de Arte de Berisso, Ayudante Alumno de la cátedra TÉCNICA VOCAL I (Facultad de Bellas Artes, UNLP) e integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes (LEEM). Ganador de una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN – Ministerio de Educación de la Nación).

Reflexiones pedagógico-metodológicas de la enseñanza del canto: un poco de historia

Hace 60 años el funcionamiento de la voz en tanto instrumento regido por las leyes acústicas e inscripto en el cuerpo humano y, por lo tanto, gobernado por los mecanismos fisiológicos, era un misterio. La voz humana se configuraba como un instrumento totalmente *invisible*. Este desconocimiento de los procesos intervinientes en la producción del sonido vocal determinó que toda la Pedagogía Vocal Tradicional estuviera apoyada en las percepciones y apreciaciones individuales de cada maestro de canto y en la forma en que éstos traducían en palabras sus propiocepciones acústicas y fisiológicas. De este modo, las nociones pedagógicas relativas a la voz se fueron estableciendo mediante la recopilación de una tradición oral consistente en la trasmisión de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno, futuro maestro (Mauleón, 1998). El método de enseñanza por excelencia, bajo esta modalidad pedagógica, fue la imitación, es decir, el maestro de canto mostraba cómo se debía cantar esperando a que el alumno, por observación directa, pudiera imitarlo y así dominar la esfera del conocimiento correspondiente a la ejecución vocal. Para estudiar canto era requisito insoslayable ser portador de talento, de modo que la simple dedicación y el esfuerzo no alcanzaban para consagrarse como artista absolutísimo, sino que era ineluctable ser portador de un don. Las sedes típicas de este tipo de prácticas pedagógicas fueron los distintos conservatorios. Al interior de estas instituciones se gestó un modelo didáctico-institucional complejo que sigue presente hoy en día y que ha sido denominado *Modelo Conservatorio* (Gainza, 2002). Los primeros establecimientos fueron fundados en Italia durante el siglo XVI pero, a partir de la creación del Conservatorio de París (1795), dicho modelo se transformó en el

paradigma monopólico para la formación profesional de los músicos. En este punto resulta ilustrador citar a Lavignac:

La enseñanza en los conservatorios [...] es, sobre todo, dogmática. [...] El profesor es considerado impecable e infalible, lo que diga debe ser aceptado como artículo de fe, y el ejemplo que da debe ser imitado servilmente. Si es cantante o instrumentista, enseña a sus alumnos a tocar o cantar como él, a respirar, a pronunciar, a sostener el arco como él; les comunica algo de su propio estilo, los forma a su imagen, tan bien que, cuando se los escucha, se puede decir sin vacilar: éste es alumno de tal profesor. Es lo que se llama formar escuela. [...] Cuando el maestro es realmente un gran artista, sabe dejar a cada uno lo que le es necesario para constituir su individualidad, y se consagra especialmente a desarrollar las cualidades innatas" (Lavignac, 1950; pp. 365 y 366).

Como consecuencia de estas prácticas, muchos conceptos relativos a la Técnica Vocal, en lo que atañe a su dimensión semántica, no gozan aún de acuerdo universal entre los docentes de canto. La vaguedad y ambigüedad con la que se han tratado históricamente varios términos favorecieron la proliferación de lo que McKinney (2005) denominó *laberinto conceptual*.

A partir de 1950, el problema de la pedagogía vocal encontró un nuevo rumbo. Es que, a partir de ese año y hasta la actualidad, las publicaciones específicas sobre Técnica Vocal y Canto General adoptaron una mirada científicista. Esta perspectiva planteó por primera vez la necesidad de abordar las problemáticas vocales interdisciplinariamente (junto a docentes de canto, fonoaudiólogos, otorrinolaringólogos, físicos, matemáticos, ingenieros acústicos y electrónicos, psicólogos de la música y kinesiólogos, entre otros), de cimentar el dispositivo pedagógico vocal sobre conocimientos científicamente comprobados y de unificar el contenido conceptual de cada término utilizado a partir de investigaciones llevadas a cabo por equipos de investigaciones serios (Vennard, 1949; Sataloff, 1992). La acumulación de nuevos conocimientos permitió

entender íntimamente al instrumento vocal (al punto de demostrar serias incompatibilidades con el conocimiento anterior) y reflexionar seriamente sobre la disciplina en sí misma. De este modo, se esperaba abolir una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo o la sola intuición del maestro.

El libro *The Science of the Singing Voice* (Sundberg, 1987) constituye un aporte invaluable al campo y es un claro exponente de esta nueva perspectiva pedagógico-vocal. En las primeras páginas de la publicación, encontramos la siguiente definición:

Cantar es mover los labios, la lengua, el maxilar, la laringe y otras estructuras al mismo tiempo que una columna de aire proveniente de los pulmones atraviesa las cuerdas vocales. De esta manera generamos los sonidos que llamamos *sonidos vocales*. (Sundberg, 1987; pp. 1-5).

De la mano del advenimiento de esta Pedagogía Vocal Contemporánea y de su confluencia con las nuevas tecnologías de aquel entonces emergió un marco teórico eficaz para remplazar al anterior. Por primera vez se pudo comprender la estructura anatómica, fisiológica y funcional del instrumento vocal. La enseñanza por imitación quedó en el olvido para dar paso a un concepto mucho más preciso: el de *entrenamiento vocal* (Miller, 1986; Rabine, 2002). El análisis de las condiciones evolutivas del instrumento y de la función primaria de las estructuras fisiológicas que se ensamblan al cantar permitió comprender que la formación del cantante no se da de modo *natural*, sino que debe entenderse como el entrenamiento de un esquema corporal-vocal en el cual las estructuras intervinientes en la producción del sonido se ensamblan según los patrones más eficientes para cantar o, lo que es lo mismo, alcanzan el mayor grado posible de diferenciación funcional. Aún más: los teóricos contemporáneos advierten que durante la producción vocal tienen lugar ciertos procesos no conscientes -como por ejemplo, la actividad diafragmática o de ciertos músculos laríngeos- que deben ser reconfigurados de modo indirecto (actuando sobre otras estructuras que las afectan secundariamente).

El éxito que adquirió este modelo se encuentra ligado a la exhaustividad y rigurosidad científica de sus explicaciones y a la nueva perspectiva que introdujo en relación a cómo desempeñarse responsablemente en la vida profesional. En la sección siguiente analizaremos una noción fundamental que hizo virar ciento ochenta grados el modo en que muchos docentes de canto y directores corales encararon su actividad desde entonces hasta nuestros días (Ward-Steinman, 2010).

Diagnóstico y Prescripción

Desde hace ya algunos años, los principales autores de bibliografía específica en Técnica Vocal incluyen en sus textos una sección dedicada a un concepto revolucionario: el *diagnóstico*. Este término se encuentra tradicionalmente vinculado al campo de la medicina y, de hecho, la Real Academia Española lo ha definido como el *arte o acto de conocer la naturaleza de una enfermedad mediante la observación de sus síntomas y signos*.

En efecto, el método de diagnóstico médico prevé tres técnicas básicas: a- la observación informal que realiza el médico sobre el paciente, b- la autoevaluación que pueda realizar el paciente sobre sí mismo y c- el testeo sistemático que lleva a cabo el profesional. El primer paso de este proceso se encuentra vinculado a todas las observaciones que pueda realizar el médico sobre su paciente y que no requieran un análisis exhaustivo, como por ejemplo: el tono de la voz, la postura y la apariencia general, el color de la piel, el modo de caminar y el estado anímico. En líneas generales, este procedimiento inicial puede proveer al profesional de una gran cantidad de información valiosa que enriquecerá más tarde la examinación formal que realice. El segundo paso consiste en preguntar al paciente cómo se siente, es decir, solicitar información que, indirectamente, posibilite al profesional interpretar qué síntomas aquejan al individuo. Este punto resulta muy importante dado que sólo el paciente puede expresar con claridad cuáles son sus sensaciones directas. El paso final del método involucra la realización de testeos específicos que permitan recolectar evidencia médica: toma de temperatura corporal, medición de presión arterial, conteo de pulsaciones por minuto, exa-

men pormenorizado de áreas de importancia (ojos, oídos, nariz, garganta, pecho, cabeza, etc.) y análisis específicos que se consideren necesarios. Una vez que el profesional ha encontrado una conexión entre la información relevada sistemáticamente y otros patrones de indicadores previamente estudiados, elabora las hipótesis de qué puede estar causando el problema que originó la consulta.

Usualmente, los profesionales de la medicina acuerdan en que el proceso de diagnóstico no finaliza con la elaboración de una hipótesis explicativa de una enfermedad, sino que incluye, además, el proceso de *prescripción*, es decir, la planificación sistemática de los procedimientos de cura. Un esquema simplificado del método de diagnóstico involucra, entonces: síntomas-causas-cura.

El método de diagnóstico antes analizado puede ser aplicado análogamente en el campo de la Técnica Vocal. Una de las premisas más importantes de la pedagogía que difundieron los autores de textos de esta Técnica, pertenecientes a la corriente científicista, establece que el instrumento vocal *es* en el cuerpo del instrumentista, por lo tanto, además de estar controlado por todas las leyes acústicas que gobiernan el modo de producción de los otros instrumentos, se ve regido por los procesos fisiológicos que permiten la función vocal. Por ello, el éxito de un profesor de canto, preparador vocal o director coral, para modificar un sonido vocal, estará determinado por el grado de conocimiento certero que éste tenga de los mecanismos que subyacen a la producción de ese sonido y de las técnicas correctas para modificar esos mecanismos (McKinney, 2005). A este tipo de práctica, Richard Miller (1996) la denominó *Pedagogía Analítica*.

En primera instancia, el docente de Técnica Vocal deberá identificar los problemas del sonido producido por su alumno a través de los pasos del proceso de diagnóstico detallado anteriormente: a- la observación informal, b- la autoevaluación del alumno y c- el testeo sistemático.

En relación con el primer paso, el docente podrá observar los aspectos fisonómicos generales, las relaciones posturales fundamentales y la actitud corporal resultante, las tensiones musculares que se vean destacadas, el tono y calidad de

la voz hablada del alumno y la fluidez lingüística, entre otros. En este punto, tal vez sea deseable preguntar al alumno qué piensa de su voz, qué objetivos persigue en relación con la ejecución cantada, qué experiencias pasadas ha tenido en educación vocal y qué tipo de música prefiere interpretar. El objetivo fundamental del docente debe ser en todo momento la recolección de información importante que pueda conducir el proceso de diagnóstico. La tercera fase aborda el análisis sistemático de la producción vocal y otros factores de importancia. Algunos aspectos analizables entre muchos otros son: si el tipo de *vibrato* que presenta el alumno es normal, muy rápido, muy lento, exagerado o irregular; si la fonación resultante es blanda, soplada o prensada; si la entonación de las notas es precisa, *calante* o *crescente*; la capacidad respiratoria del alumno y la posibilidad de ejecutar frases sin interrumpirlas; los aspectos resonanciales de la voz; la posición de los articuladores móviles como la lengua o los labios y la resolución de la articulación de un texto dado; la posición de la cabeza y la postura general del cuerpo, etc.

El próximo paso consiste en aplicar las herramientas de solución correctas, que estén fundamentadas en el funcionamiento fisiológico y acústico del instrumento vocal y no en la experiencia individual de la resolución de los problemas vocales que afectaron al profesor ni en la repetición sin sentido de ejercicios que, tal vez, nunca favorezcan al alumno. Simplemente no existen dos instrumentos configurados de igual manera, ni fisonómicamente ni funcionalmente (cada individuo desarrolla en el tiempo combinaciones de compensaciones personales), y mucho menos psicológicamente (cada individuo posee una estructura particular que involucra aspiraciones, limitaciones, capacidades de aprendizaje, historias personales, etc.). Por este motivo es que no existen fórmulas mágicas o remedios unívocos que deban ser utilizados con religiosidad para solucionar los problemas vocales.

Un instrumento... ¿invisible?

En la primera página de este artículo mencionamos que la voz humana se ha configurado durante mucho tiempo como un instrumento invisible, en gran parte por el desconocimiento de

su funcionamiento. En principio, diremos que es cierto que existen algunas diferencias respecto de otros instrumentos musicales. Un pianista, por ejemplo, puede ver las teclas sobre las que dejará caer sus dedos, puede mostrar a un alumno el ángulo exacto que debe formar con su muñeca para tocar de una forma determinada y puede corregir la postura de su brazo manualmente. Quienes ejecutan instrumentos de cuerda vibrada pueden monitorear visualmente el accionar del arco. Lo mismo (se) aplica para quienes se dedican a los instrumentos de viento o percusión. El mecanismo de funcionamiento de la voz pareciera mantenerse oculto dentro de la prisión laríngea cuyo accionar, como si fuera poco, no es totalmente accesible a la conciencia. Durante muchos años esta perspectiva favoreció la proliferación de una pedagogía vocal mística y subjetiva. Las imágenes utilizadas por los docentes de canto, para inducir ciertos comportamientos vocales, constituyen el repertorio que evidencia lo que algunos autores han denominado *mitología vocal* (Miller, 1996; Bunch-Dayme, 2009). Ahora bien: ¿Cuán invisible es el instrumento vocal?

Gracias a los avances de la ciencia, existe hoy la posibilidad de ver directamente las cuerdas vocales a través medios laringoscópicos, fibroscópicos y estroboscópicos. Por otra parte, la enorme cantidad de información que descifra la relación entre la función vocal y la actividad corporal general hace posible que el diagnóstico sea preciso aun realizando una observación de superficie del cantante. La falta de libertad en el sistema fonador se revela comúnmente en una gran tensión en la musculatura externa del cuello. Asimismo, una gran parte del tracto vocal es accesible a la vista: el hecho de que podamos obtener información visual del estado de la lengua, la posición del maxilar y la forma de los labios, ya nos brinda un panorama detallado de la configuración del mismo, completo y de la respuesta del tracto vocal al sonido generado a nivel laríngeo. Sabemos, además, que los músculos que intervienen en el proceso inspiratorio son también músculos posturales, por lo tanto, una observación detallada de la zona de la caja torácica y de los movimientos de la pared abdominal antero-lateral como, así también, un registro general de la postura del cantante durante el ciclo inspiratorio serán de

gran ayuda (Miller, 1986).

La observación externa del cantante, en conjunción con la información actualizada con la que contamos hoy en día acerca del mecanismo de la función vocal, de los procesos acústicos y de las características de la cognición musical, permite una pedagogía vocal que no está basada ni en la especulación subjetiva ni en un lenguaje mitológico inaccesible a los alumnos.

Conclusiones

Hemos propuesto un recorrido histórico de los avances en pedagogía vocal y un detalle de lo que propone el método de *diagnóstico* para la Técnica Vocal. Los nuevos conocimientos sobre la voz humana permiten analizar y reformular algunas prácticas arquetípicas provenientes del Modelo Conservatorio que, puestas en práctica hoy en día, resultan inadecuadas desde un punto de vista metodológico y contingentes en relación con los resultados que buscan obtener. El paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea brinda un marco apropiado y situado para trabajar con diferentes individuos ya que establece como punto de partida que no existen dos instrumentos vocales iguales, y propicia, además, la reflexión metodológica de los profesionales del área.

Vivimos en un siglo en el cual los avances en materia de Técnica Vocal han sido muchos y muy importantes, al punto de modificar los antiguos esquemas de enseñanza-aprendizaje de la disciplina. En el siglo XXI, el requisito principal que debe invertir (a) un docente, para enseñar canto, no es un oído musical excelso ni un gusto estético refinado ni una personalidad ególatra ni talento divino ni una carrera exitosa como cantante profesional, sino la *capacidad para reconocer las dificultades vocales de un cantante y operativizar el conocimiento disponible en pos de solucionar dichas fallas* o, lo que es igual, la habilidad para *diagnosticar*.

Bibliografía

- Bunch-Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. New York: SpringerWien.
- Gainza, V. d. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- Lavignac, A. (1950). *La educación musical*. (A. Jurafsky, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Mauleón, C. (1998). La pedagogía del canto. Aportes desde la investigación multidisciplinaria. *Orpheatron*(4), 86-94.
- McKinney, J. (2005). *The Diagnosis & Correction of vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. Illinois: Waveland Press.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- Sataloff, R. (1992). The Human Voice. *Scientific American*, 108-115.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Vennard, W. (1949). *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- Ward-Steinman, P. M. (2010). *Becoming a choral music teacher*. New York: Taylor & Francis.

Poesía descentrada en los sesenta: el "Grupo de los Elefantes"

Ana Liza Bugnone /
anabugnone@gmail.com

Licenciada en Sociología, Facultad De Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Candidata a doctora en Ciencias Sociales, FAHCE-UNLP.
Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Integración Cultural II (FBA).

Introducción

A comienzos de la década del sesenta los artistas de La Plata se sumergían en el clima de modernización y emergencia de nuevos lenguajes. Junto con la aparición de grupos de teatro experimental y de músicos renovadores, poetas y plásticos abrieron el paso a una década de renovación y experimentación en el arte.

En este marco, resulta interesante rescatar la experiencia particular –y escasamente analizada en la bibliografía sobre la época- del *Grupo de los Elefantes*¹ (formado por Lida Barragán, Omar Gancedo, Raúl Fortín, Roberto Ávila y Yoly Poisneuf), ocurrida en el ámbito de la poesía, a comienzos de la década. Éste es uno de los primeros en realizar una acción artística en la calle –sin avales ni protección institucional-, lo que generó debates en la prensa y la molestia de algunos vecinos. La significación de esa acción debe entenderse a partir de la potencialidad de desactivar algunos elementos hegemónicos dentro del campo de la poesía, así como, también, en y de la intervención desarticulatoria de la configuración racional y dominante del espacio público.

El Grupo de los Elefantes entre la Escuela y la calle

Los miembros del *GLE* se habían conocido a través de la Escuela de Bellas Artes y decidieron formar un grupo por sus intereses comunes con la poesía. En la conformación de este grupo tuvieron notable influencia los diferentes estímulos que recibieron de dicha institución, lo que los impulsó a realizar acciones desarraigadas en relación con la poesía tradicional.

Así, algunas características de apertura de la Escuela en relación con nuevas prácticas artísticas y sociales, fueron un aliciente para estos jóvenes entusiastas. Mencionaremos algunas de

¹ De aquí en adelante utilizo la sigla *GLE* para referirme al *Grupo de los Elefantes*.

ellas para dar cuenta del clima que se vivía allí y porque constituyen elementos ineludibles para el análisis de las acciones de este grupo.

El Bachillerato de Bellas Artes era una institución donde reinaba cierto aire de libertad, asociado a algunos cambios que tendían a flexibilizar los patrones de comportamiento aceptados para la edad y el sexo de los alumnos. Un ejemplo sencillo de ello es que se permitía que los alumnos fumaran en los recreos, lo que se consideraba absolutamente prohibido en otros ámbitos institucionales. Posiblemente, se puede vincular la adopción de una práctica también vedada en la época: las mujeres del Bachillerato fueron las primeras en fumar en la calle, lo que las convertía, a los ojos de otros transeúntes, en liberales. Pero, además, las prácticas de los estudiantes del Bachillerato implicaban la organización y movilización al interior de la institución en relación con el reclamo de sus derechos, lo que llegó, en algunos casos, hasta la destitución de docentes por presión de los alumnos. Un ejemplo es el caso de un profesor de inglés, proveniente del Liceo Militar, cuyas prácticas docentes resultaban inadecuadas por su estilo militar y por la falta de vinculación con el nivel de la mayoría de los alumnos. Éstos lo rechazaron fuertemente hasta que abandonó el Bachillerato. Allí se destacaba también la figura de Nejama Lapidus, antropóloga cultural, lingüista y escritora². "Nina" Sager, como la llamaban, era, según los relatos de sus alumnos, una profesora excepcional que abría el juego a la crítica y a la creación. Entre sus alumnos, recibieron este estímulo algunos miembros del *GLE*.

Si bien los integrantes del grupo eran alumnos del secundario, entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta, se hacían presentes los sábados a la mañana en las clases universitarias de Visión, del profesor Héctor Cartier. Lo hacían como oyentes, compartiendo el aula tanto con los alumnos regulares de la Escuela como con los provenientes de otras facultades e independientes. Se zambullían así en las renovadas teorías del arte y en las prácticas novedosas de diferentes formas de experimentación que iban a desarrollarse ampliamente a lo largo de la década.

Otro signo de apertura de algunos sectores de la Escuela fue que permitieron que el *GLE* realizara un recital de poesía en el Auditorio de la institución, a sabiendas de que sus prácticas poéticas estaban alejadas de las más aceptadas hasta el momento. En los recitales de poesía que realizaban se generaban charlas y discusiones sobre el género pero también involucraban tomas de posición sobre cuestiones de filosofía y política, abarcando temas en boga como las teorías del existencialismo y el marxismo.

A partir de la decisión de formar un grupo de poesía, comenzaron a reunirse en los bares de la ciudad, El Adriático y Capitol, para conversar sobre lo que escribían. En el Capitol tenían contacto con los plásticos informalistas del *Grupo Sí* -del cual el mismo Omar Gancedo formó parte-, así como con otros grupos de artistas de teatro, música, ballet, algunas coperas de El Galeón y chicos de la calle que se sumaban en un clima de debate y cierta rebeldía. Se encontraban, además, en la casa de Fortín una vez por semana para leer, comentar y criticar lo que habían escrito. Fortín integraba también un grupo de plásticos concretos. Basados en la afinidad que los unía al *Grupo Sí*, realizaron una muestra conjunta, en la que éstos exponían sus obras y miembros del *GLE* recitaban poesías.

Para el *GLE* las lecturas de Sartre y Simone de Beauvoir parecían fundamentales. Vinculado con esto, los trabajos del grupo se ligaban a las preguntas por el ser, la vida, la muerte, el sufrimiento, y adoptaban un tono melancólico. Las mujeres del grupo eran llamadas "las pantanosas", por su aspecto lánguido, que Lida Barragán relaciona con lo que generaba en ellos la incorporación de la filosofía de Sartre y Beauvoir: la presencia de un aire pesimista que se reconoce en la "angustia existencialista" y en el temor que les provocaba la situación internacional de la Guerra Fría. Esta corriente filosófica los comprometía a preguntarse dramáticamente por las razones y los objetivos no sólo de la vida, sino, también, específicamente, de la escritura, de la pintura o de la actuación.

Este grupo se oponía a lo que consideraban hegemónico y tradicional en la ciudad, que se

² Nejama Lapidus era, además, la esposa del crítico y gestor de arte Julio Sager, con quien compartía algunas actividades.

ocupaba de “los sonetos y ese tipo de cosas” – dice Lida Barragán³-, y se convirtieron, así, en el primer grupo que realizó una acción en el espacio público. La primera actividad del *GLE* consistió en hacer poesía mural: cubrieron algunas paredes de la ciudad con sus poesías, descreyendo del formato libro y sin avales ni apoyos institucionales. Los jóvenes poetas desafiaban, así, las formas aceptadas y habituales de difusión y circulación de la literatura. Lo hicieron con la intención de que *podiera leerla cualquiera*, ya que creían que el libro condicionaba la lectura a aquellos que estuviesen dispuestos a comprarlo y leerlo. En cambio, con la poesía mural, podía producirse una apertura de los cerramientos constitutivos de la lógica del campo literario más estable.

Luego de la publicación en la calle, algunos vecinos solicitaron la limpieza de sus muros y aparecieron en el diario local, *El Día*, fuertes críticas al *GLE*. Éstas fueron respondidas por otros lectores que los defendían, y se construyó una polémica. En torno a esto, los miembros del grupo festejaron, ya que había quedado acreditada tanto la acción concreta de la presentación pública del grupo en las calles, como que habían provocado un efecto desnaturalizante sobre la lectura y difusión de la poesía.

La edición de poesía en las calles no significó, sin embargo, una oposición a otros formatos tradicionales como el libro, ya que, más adelante, publicaron *Radioactivo* y, en 1962, *BFGV'62*, con formato de sobre, que contenía hojas sueltas en su interior (poemas y xilografías), en conjunto con el artista Edgardo Antonio Vigo.

Otros de los modos de hacer conocer sus trabajos fueron los recitales de poesía, que realizaron en el Salón de la Escuela de Bellas Artes y en la librería ubicada en la calle 51 entre 11 y 12, de la ciudad. Fue en una de esas oportunidades que conocieron a Vigo, con quien mantuvieron una amistad. En los recitales, las ocurrencias de Gancedo y el tono procaz de algunas poesías provocaban risas y asombro. Luego de la lectu-

ra se producían debates literarios, filosóficos y políticos que terminaban, a veces, en fuertes discusiones.

Los miembros del *GLE* se sentían vinculados entre sí tanto por la adopción de una forma poética que tendía a romper con las estructuras tradicionales de esa escritura, como por lo ideológico, que se enmarcaba –genéricamente– en una orientación de izquierda. En relación con lo primero, estaban enfrentados a la Sociedad Argentina de Escritores y con las instituciones más reconocidas de La Plata. Se intentó un acercamiento con éstas a través de Ana Emilia Lahitte, poetisa perteneciente a instituciones culturales oficiales nacionales e internacionales, pero la distancia entre ambos proyectos hizo que se terminara en una discusión insalvable.

Para seguir publicando, se habían contactado con el grupo cercano a Abelardo Castillo, pero, según la apreciación que hicieron en ese momento, la vinculación con el Partido Comunista al que Castillo pertenecía, imponía un “contenido social” a las producciones artísticas, lo que consideraban muy sectario y esquemático. Finalmente, a través del contacto con Mariano Betelú y Miguel Grinberg, se relacionaron con *Eco Contemporáneo*. Esta revista contracultural⁴ recogía diversas prácticas artísticas vinculadas más o menos visiblemente con la política, pero no imponía un modelo sobre el tema ni la forma de lo que debía escribirse, lo que les permitió llegar rápidamente a un acuerdo, ya que se cumplía el objetivo de hacer conocer sus trabajos sin limitaciones. Barragán y Fortín, como parte del *GLE*, publicaron allí “Cuento del hombre de traje” y “Último poema del negro”⁵, respectivamente. Más tarde, en el año 1967, realizaron una exposición de poesías ilustradas en el Club Sporting (La Plata). Entre los poetas se encontraban miembros que habían conformado el *GLE* y el *Grupo la Voz del Tiempo*: Lida Barragán, Omar Gancedo, Rafael Oteriño, Néstor Mux. Las poesías fueron ilustradas por varios artistas, entre ellos Edgardo Vigo.

³ Barragán, L., comunicación personal, 24 de septiembre de 2010.

⁴ La revista **se caracteriza por ser** “un espacio atravesado en lo esencial por prácticas artísticas (muy especialmente la literatura pero, también, el cine, el teatro, la plástica, la danza y la música) vinculadas de diversas maneras a experiencias políticas o militantes emancipatorias más bien alejadas de las líneas gruesas, visibles, hegemónicas de la política del período”. GATTO, Ezequiel: “Viviendo en una red de subtes. La revista *Eco Contemporáneo*: creación y conexión, 1961-1969”, 2010.

⁵ *Eco contemporáneo*, 4 de diciembre de 1962.

Una doble dislocación

Las acciones de este grupo, a comienzos de los sesenta, son las primeras que aparecen por fuera de algunos de los cánones más arraigados en el campo del arte en cuanto a la utilización de los espacios y soportes. La decisión de pegar poesías en las paredes de la ciudad configuró una operación que implicaba rupturas con los espacios y formas adecuados para la publicación de poesías y con los estilos que respondían a los cánones clásicos de escritura. Abrían así el camino a la disputa con los sectores más hegemónicos del campo del arte. Esta conjunción contenía una clara señal de provocación, y las opiniones publicadas en el diario local, así como la reacción de algunos vecinos, dieron cuenta de que tuvo ese efecto. Pasarían aproximadamente ocho años hasta que Edgardo Vigo –posiblemente conocedor de esta experiencia, por la relación que había mantenido con el grupo– comenzara con la serie de los *señalamientos*, algunos de ellos realizados en el espacio público.

Comprender la significación de este tipo de acciones implica una reflexión sobre la condición del espacio social y del espacio público en particular. El público es parte del espacio social, es decir, que siempre está construido socialmente y que, por lo tanto, no se trata de un paisaje físico e inerte, pura materialidad. El espacio social se encuentra, además, atado a su condición política en tanto en su seno se desatan disputas de poder por la gestión del mismo como producto social (Vázquez Romero, 2009; Santos, 2000). Las diversas estrategias de apropiación, usos y gestión del mismo se condensan en las ciudades, en las que el espacio público cobra un rol central por tratarse de un lugar en el que sus usos se vinculan directamente con la comunidad. Esto se debe a que el espacio público es un orden co-producido de visibilidades con una pluralidad de usos y perspectivas y es, además, un orden de interacciones y encuentros (Joseph, 2002), donde la circulación y la comunicación son fundamentales.

Las consecuencias de esta forma de considerar al espacio público nos llevan a reflexionar sobre algunas cuestiones. En primer lugar, cuando se realizan diversas acciones sobre el espacio público, como transitar, trabajar, producir, encon-

trarse con otros, no se actúa sobre un territorio puramente natural, que, a modo de soporte, sólo sirve de base para la acción, sino sobre *formas objetivadas* tanto geográficas como sociales. Es decir, que allí han intervenido el hombre, la cultura y su pasado y han producido objetivaciones –materializadas en el espacio propiamente dicho– ligadas al mundo social. Por ello el espacio público es histórico y los significados que se le atribuyen dependen del complejo de relaciones entre los significados pasados y presentes. La acción del *GLE* se presenta, entonces, en ese espacio constituido socialmente que, a principios de la década y en el ámbito local, no se había convertido en un escenario habitual de manifestaciones artísticas. Es decir que las objetivaciones que lo conformaban tenían una vinculación estable con regularidades de circulación y ocio, pero raramente con producciones artísticas desfasadas de su lugar estandarizado. Sin embargo, el clima de renovación y el comienzo de un proceso social de abandono de prácticas de estricto cumplimiento, en cuanto al comportamiento de la juventud en los ámbitos públicos y privados –en la vida social, familiar, sexual y política– creaban las condiciones para la construcción de nuevos significados en el espacio público.

En segundo lugar, estos espacios están especialmente dotados de significaciones culturales porque allí la intencionalidad de las acciones se convierte en resultados hacia la colectividad (Oslender, 2002). Esto significa que todas las acciones que allí se desarrollan pueden ser socialmente interpretadas, dado su carácter público y significativo en términos culturales. La acción del *GLE* se ubicó, entonces, en un espacio especialmente generador de significaciones culturales, lo que le dio la potencialidad de decir *algo más* que la letra de las poesías. Si el espacio público está reglamentado administrativamente, pero también construido socialmente, la acción viene a provocar un desfase entre esa organización y lo que se lleva a cabo; entre el orden y la experiencia o, como dice Williams, entre el modelo social y la experiencia de lo que se está viviendo (Williams, 2003). En la cultura hay un tipo de experiencia que siempre presenta divergencias respecto del modelo social hegemónico –no puede ser totalmente asimilada– y que, en algún mo-

mento, termina alterándolo (Dalmaroni, 2004).⁶ Estos artistas, cuando producían sus poesías y las mostraban, se estaban pronunciando sobre sus propias decisiones poéticas y, convergente con esto, sobre otras posiciones artísticas, tanto en diálogo como en oposición. Sin explicitación, pero de modo contundente, también estaban diciendo algo acerca de su contexto social, como sujetos sociales e históricos, y de la situación de enunciación de sus obras (Achugar, 1991).

La acción realizada en el espacio público da cuenta del intento de subvertir, al menos, un aspecto del ordenamiento del campo artístico. Contra lo hegemónico de las instituciones conservadoras, pero, también, contra los usos racionalizados del espacio público, el *GLE* se planteó como constructor de un sentido corrido de su experiencia normal a través de una *doble dislocación*. En principio por que la potencialidad disruptiva de la acción consiste en un descentramiento de lo esperable para la escritura de la poesía, lo que confrontó, en términos de estilo y forma de difusión, con las instituciones más arraigadas en el campo; en segundo término una desestructuración en la construcción y significación del espacio público, la cual ponía en cuestión la condición de lugar de circulación pragmática y cotidiana. Este acercamiento abrupto, directo, entre arte y público, otorga una significación particular a la propia poesía y, al mismo tiempo, a la idea de espacio público regulado y racional. Esto último convergerá, luego, con el potente desarrollo de movimientos sociales y políticos en la segunda mitad de la década, que ocuparon y sobre-significaron al espacio público a través de las acciones de protesta. El *GLE* parecía contener en su acción la necesidad vanguardista de acercamientos entre arte y vida, al mismo tiempo que ese contacto con lo vital estaba marcado por la idea de "pueblo": un pueblo que transitaba el espacio público y que, sin comprar un libro, tenía la posibilidad de leer poesía. En este sentido, si el espacio es social y político, la propuesta de este grupo apuntó a difundir su poesía sin intermediarios, en un ámbito que se construye socialmente con cada acción que se realiza en él. Las visibilida-

des e interacciones que se producen en el espacio público permiten que la acción artística conforme una parte del mismo, y le otorgue un significado ajeno al habitual. Esto pone en cuestión la gestión del mismo sólo por parte del sector socialmente dominante, que tiende a una espacialización predecible. El *GLE*, con su acción aislada, intentó, al menos, *deformar* tanto las normas del campo referidas a la poesía, como la constitución dominante de lo público.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo (1991). "La política de lo estético". *Nueva sociedad*, n° 116. Fundación Friedrich Ebert.

DALMARONI, Miguel (2004). "Conflictos culturales: notas para releer a Raymond Williams". *Punto de vista. Revista de cultura*, XXVII, n° 79, Siglo XXI.

JOSEPH, Isaac (2002) *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

SANTOS, Milton (2000). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.

WILLIAMS, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes electrónicas

GATTO, Ezequiel. "**Viviendo en una red de subtes**. La revista Eco Contemporáneo: creación y conexión, 1961-1969". *Revista Crítica.cl*, 2010 [En línea], <http://www.critica.cl/html/ezequiel_guillermo_gatto_01.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2011]

OSLENDER, Ulrich. "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'". *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. VI, n° 115, Universidad de Barcelona, 2002 [En línea], <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>>, [Consulta 15 de agosto de 2010].

VÁZQUEZ ROMERO, Antonio. "Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades". *12º Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Montevideo, 2009. [En línea], <http://egal2009.easypanners.info/area02/2182_Vazquez_Romero_juan_Antonio.pdf>, [10 de agosto de 2010].

⁶ Allí Dalmaroni destaca la oposición que plantea Williams entre el modelo social y la cultura a través de la categoría "estructuras del sentir".

Los fantasmas del país perdido El patrimonio fílmico de la Universidad de Chile

Luis Horta Canales

Investigador y académico del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI).
Subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile.

Judith Silva Cruzatt

Historiadora y colaboradora en el área de Investigación de la Cineteca de la Universidad de Chile.

En los últimos veinte años, la conservación, la difusión y la promoción del patrimonio material e inmaterial chileno han concentrado esfuerzos en el ámbito público y estatal. El instaurado día del patrimonio, por ejemplo, convoca a una gran cantidad de público a visitar joyas arquitectónicas y museos. Asimismo, instituciones como el Archivo Oral de la Biblioteca Nacional, u otras más recientes como el Museo de la Memoria, o el mismo caso de la refundada Cineteca de la Universidad de Chile, se han preocupado por rescatar, difundir y resguardar patrimonio tangible e intangible, fundamental para el conocimiento de nuestra historia.

Como bien sabemos, el Golpe de Estado de 1973 produjo un quiebre en todos los ámbitos del país. Esa ruptura significó también la pérdida, el despojo y la desvalorización del patrimonio fílmico. No sólo se trató de las pérdidas materiales que sufrieron las bóvedas de la Cineteca de la Universidad de Chile, también se trató –y se trata– de la invisibilización de la labor del cine universitario, que imprimió, durante al menos cuarenta años, la lógica del pluralismo y la pedagogía, valiéndose de películas hoy disgregadas entre manos conocidas y desconocidas, en espera de ser rescatadas para reconstruir la memoria.

La historia de la Universidad de Chile, fundada oficialmente en 1842, permanece fuertemente enlazada con la historia de nuestro país, de su cultura, sus costumbres, sus personajes y su memoria. Así, este texto busca reconstruir períodos y procesos que documentaron la historia reciente de Chile.¹

Los orígenes: el Instituto de Cinematografía Educativa

Chile estrenó los primeros años del siglo xx con masacres y matanzas: la de Valparaíso en 1903, la de Santiago en 1905, la de Sta. María de

¹ Este texto forma parte de la investigación "Patrimonio audiovisual de la Universidad de Chile, 1930-1973", que realiza la Cineteca de la Universidad de Chile gracias al apoyo de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la casa de altos estudios.

lifique en 1907. Aquellos horrores encuentran su explicación en un intento desesperado del Estado oligárquico por controlar los descontentos sociales que generaba un orden que debía ser modificado. La denominada "cuestión social" era una realidad desde fines del siglo XIX, y Enrique Mac-Iver había ya removido algunas conciencias con su lúcido *Discurso sobre la crisis moral de la República* (1900), donde denunciaba que los chilenos "no éramos felices".

El nuevo siglo requería superar la imagen del patrón y el pulpero, y evolucionar a un modelo de sociedad más igualitario. En ese proceso, la educación fue primordial: en 1920 se aprobó la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria y en 1928 se creó la Dirección General de Educación Primaria junto con las Juntas Comunales de Auxilio Escolar. Pero los cambios también sucedían en otros lugares del mundo: fue la Revolución Mexicana la que inauguró el siglo XX latinoamericano. En 1918, cientos de estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba, en la República Argentina, realizaron una huelga en la que reclamaban por profundas reformas: la autonomía, el cogobierno universitario, la libertad de cátedra, el acceso masivo a la educación, la investigación, la extensión, entre otras muchas demandas que intentaban vincular a la sociedad en su conjunto con un estamento que ya no sólo constituía una elite social, sino también económica, política y cultural. Este movimiento, denominado el "Grito de Córdoba", se extendió por toda América Latina y llegó a un Chile también deseoso de reformas.

En ese contexto, el 20 de diciembre de 1929, y en pleno comienzo de la depresión económica, azuzada en Chile, además, por la crisis del patrón monoexportador del salitre, se fundó el Instituto de Cinematografía Educativa (ICE), dependiente de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Su primer director, Armando Rojas Castro, afirmó que este departamento debía "no sólo producir cintas educacionales, sino, también, controlar y reparar los aparatos, distribuir y conservar todo el material y, por último, preparar paulatinamente el profesorado de todos los establecimientos educacionales en el uso y el aprovechamiento pedagógico de tales elementos" (*Revista de educación*, 1930). El Instituto sería, en palabras de su director, la primera escuela de

cine del país, el primer archivo y el primer intento serio de llevar la cinematografía a un ámbito más complejo.

Rojas Castro no sólo es una de las personalidades más importantes en el desarrollo del campo cinematográfico en la Universidad de Chile, sino en la puesta en marcha de dispositivos culturales por parte del Estado, lo cual sienta las bases de muchos planes vigentes que, difícilmente, conocen los cimientos del vínculo entre pedagogía y artes audiovisuales. Formado como arquitecto, incursionó en el cine mudo en 1920 con el largometraje de ficción *Uno de abajo*, realizado junto con compañeros de la carrera. La película, hoy perdida, quizá sea la primera con carga social del período mudo chileno, al abordar la crisis de una familia, producto del alcoholismo de uno de sus integrantes. Tras esta experiencia, Rojas Castro viajó a Alemania, donde ingresó como aprendiz a los estudios de la UFA, que viera nacer algunos años antes verdaderos clásicos del cine como *El Gabinete del Doctor Caligari* o *Metrópolis*. A su regreso a Chile, y siendo quizá la persona con mayores antecedentes en el área del cine, fue convocado por la Universidad de Chile a desarrollar este proyecto, que, a poco andar, contaba con la no despreciable suma de catorce archivos provinciales repartidos a lo largo de todo el país.

Con dependencias propias ubicadas a un costado de la Casa Central de la Universidad –hoy, Archivo Central Andrés Bello–, contaba con una sala de cine, un estudio de filmación equipado con cámaras y luces, laboratorios para revelar y copiar, y un gran archivo cinematográfico que se estimaba fuera ampliándose. También contaba con camiones equipados con salas de montaje, proyectores portátiles y equipos suficientes para llevar el cine a las calles, a las poblaciones y a las regiones. La experiencia ICE constituyó una anomalía en un período dominado por el cine comercial popular, de fácil aliento para una población eminentemente campesina, cuyas tasas de analfabetismo llegaban en 1940 al 27,1% según el censo de aquel año. La puesta en práctica de estrategias pedagógicas, que integraron nuevas tecnologías con el carácter masivo de los medios, hizo del cine el dispositivo perfecto para implementar nuevos métodos de enseñanza, sumando a esto el valor de la producción propia de pelícu-

las cinematográficas.

Actualmente se desconoce la cantidad de películas realizadas en el ICE, muchas de las cuales fueron filmadas por Rojas Castro. Si bien los inventarios se han perdido con los años, la investigadora Alicia Vega da luces de algunos títulos, como *El Cerro Santa Lucía* (1930), *Santiago* (1933) o *La inauguración del Estadio Nacional* (1938), a los que se suman películas pedagógicas, que hoy están desaparecidas de la Universidad, y el "Noticiero ICE", que producía el mismo Departamento.

En 1942, un ICE ya consolidado dio un giro importante con la salida de su director y fundador. El nuevo gobierno de Pedro Aguirre Cerda, inaugurador del fructífero ciclo Radical a partir del cual se creó una institución decisiva como la CORFO,² decidió inyectar recursos al campo de la cinematografía nacional, con el fin de fomentar y de desarrollar una actividad que, de forma visionaria, planteaba dos vías paralelas: la artística y la comercial. Amparado en las exitosas industrias del cine de la Argentina y México –cuyas experiencias legaron no sólo una cifra considerable de películas entre 1930 y 1940, sino que instalaron un imaginario a lo largo del mundo con artistas como Carlos Gardel, Tita Merello y Hugo del Carril, entre otros–, el gobierno intentó instalar un estudio que permitiera crear una industria local cinematográfica y que, además, pudiese ser exportable a un continente que compartiera la misma lengua.

Rojas Castro pasó a dirigir este nuevo proyecto, llamado "Chilefilms", aventura cuya génesis no sería sino la antesala de un final bochornoso. Al poco tiempo de asumir como director, Rojas Castro renunció a su cargo, solidarizado con un grupo de técnicos despedidos por el directorio –accionistas y empresarios sin ningún conocimiento de cine–, que incluía a personas de su confianza, como el camarógrafo Carlos Caroca, formado en el ICE algún tiempo atrás. Sin Rojas Castro, el Instituto comenzó a decantar paulatinamente, hasta que en 1949, durante el gobierno de Gabriel González Videla, el Ministerio de Educación creó el Servicio de Radio y Cine Educativos, integrando al ICE a su estructura orgánica.

¿Qué pasó, entonces, con el archivo fílmico y con los equipos? Desde este punto en adelante, la historia comienza a hacerse difusa. En su libro *Itinerario del Cine Documental chileno 1900-1990*, la investigadora Alicia Vega señala que durante la dictadura "el departamento es unido a departamentos de acción similar, constituyendo el Centro Audiovisual del Ministerio de Educación, que opera hasta la actualidad". Vestigios de la experiencia del ICE se pueden encontrar en el Museo Histórico Nacional, que en su portal pone a la venta reproducciones de lo que habría sido el archivo fotográfico. Algo similar sucede con la comercialización de un DVD editado por el Centro Cultural Palacio La Moneda, que incluye algunos films producidos por este centro, paradójicamente, aumentando la desinformación de este capítulo de la historia del patrimonio fílmico de la Universidad de Chile, al no aparecer aludida su génesis institucional.

La creación de la primera Cineteca

No olvidemos que el cine existe en peligro permanente de ser ahogado por la importancia comercial que como entretenimiento ha adquirido

Pedro Chaskel (1966)

La historia de la Cineteca de la Universidad de Chile comenzó a fraguarse a inicios de los años cincuenta desde el Cine Club Universitario, cuyos miembros ponían en evidencia la carestía de piezas fílmicas para ser estudiadas o proyectadas y la ausencia de un archivo fílmico nacional. Todo esto tuvo una salida airosa cuando, en 1961, se creó formalmente la Cineteca, como un departamento de la Universidad destinado a ser el centro de difusión alternativo y de preservación en el país.

La Cineteca logró ser el único lugar especializado en la búsqueda de material fílmico, recopilación de fuentes bibliográficas, fotográficas y documentales, así como la responsable de conservar gran parte del cine producido en los años sesenta y setenta, uno de los períodos más florecientes de la historia fílmica del país, conocido

² Corporación de Fomento de la Producción, ente estatal chileno fundado en 1939 (N. del C.).

como el “Nuevo cine chileno”. Por este departamento pasaron verdaderas personalidades del cine nacional, como el guionista José Román o el académico Kerry Oñate, pero las líneas siempre fueron trazadas por Pedro Chaskel, director de Cine Experimental (unidad a la que estaba supeeditada la Cineteca) y principal ideólogo de esta actividad.

La labor de la Cineteca se vio enfocada a la difusión más que al restauro, en gran medida por la histórica carencia de recursos. Así, la Universidad de Chile y su extensión cultural fueron, en parte, impulsores del desarrollo cinematográfico que propició la eclosión de los años sesenta, con cineastas que dieron sus primeros pasos apoyados por la casa de estudios: Miguel Littín, con *Por la tierra ajena* (1965) y *El chacal de Nahueltoro* (1969), y Helvio Soto, con *Yo tenía un camarada* (1964) y *El analfabeto* (1965), entre otros. Pero también atravesaron las puertas de la Cineteca leyendas del cine mudo nacional, como Alberto Santana, que visitara las instalaciones aún en vida, y el mismo Pedro Sienna.

Hacia 1966 la Cineteca contaba con tres trabajadores en el edificio que compartía con Cine Experimental, además de una sala de proyección de cincuenta y ocho butacas recién habilitada, una secretaría, una biblioteca-archivo y una bóveda para películas. El Departamento Audiovisual –que también cobijaba al Canal de Televisión Universitario– evidentemente restaba recursos a la actividad propia de un archivo fílmico, como muestra el hecho de que la recaudación que obtenía la Cineteca en las exhibiciones, no era para su beneficio sino que pasaba al fondo general. El archivo de la Cineteca era de una importancia mayúscula: una amplia colección de fotografías de cine, una importante biblioteca, valiosas películas tanto chilenas como internacionales, incluyendo negativos, y un catastro de la producción nacional realizado por Kerry Oñate.

El 11 de septiembre de 1973 fue el comienzo del fin de esta iniciativa. Expulsados los trabajadores de la Universidad de Chile, solo quedaron dos trabajadores y un técnico proyectorista. El resto debió partir al exilio perseguido por la dictadura. La edición del 3 de abril de 1976 del diario *La Tercera de La Hora*, en una ínfima esquina de su página 17, anunciaba con un titular

lapidario, “Colapso de la Cineteca Universitaria”, el cierre del archivo fílmico más antiguo del país. En plena dictadura, la pequeña nota –acaso un anónimo gesto de resistencia– consignaba el silencioso y paulatino cierre de las instituciones culturales vinculadas a la Universidad de Chile, dejando entrever un ánimo de amargura y de resignación matizado de impotente rabia semántica al señalar la “lamentable decisión de liquidar al organismo”.

Las películas quedaron abandonadas y circularon de bodega en bodega al cuidado del que terminaría siendo el último trabajador del archivo, Luis Galvez, quien, en plena dictadura y al borde de la clandestinidad, se animaba a sacar películas como *Venceremos* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, 1970) y a proyectarlas en las poblaciones, en actitud de resistencia.

Mitos, robos y despojos

Las pérdidas, tras el golpe cívico militar, fueron graves: se sustrajeron ilegalmente títulos como *El canto de los ríos* (1954) y *A Valparaíso* (1963), de Joris Ivens, o *El angelito* (1966), de Luis Cornejo; el archivo fotográfico quedó disperso y gran parte permanece aún en manos de particulares; la colección bibliográfica fue sustraída y las cámaras, los proyectores, las moviolas y demás equipos de filmación fueron, aparentemente, reducidos.

Los años de la dictadura casi matan por completo al archivo fílmico, que quedó a la deriva, circulando por bodegas de distintas facultades en calidad de estorbo. Piezas patrimoniales como las películas de Raymundo Gleyzer, Jean Vigo, Ingmar Bergman, Jean Luc Godard, Nelson Pereira Dos Santos, Luis Buñuel, Sergei Eisenstein o locales, como Raúl Ruiz, Miguel Littín, Pedro Chaskel o Héctor Ríos, yacían a la intemperie, en malas condiciones, sin ningún cuidado, y a la espera de que desaparecieran por su propio peso: el olvido. Sin embargo, películas como *Venceremos*, *Pintando con el Pueblo*, *No nos trancarán el paso*, *No es hora de llorar*, *Herminda de la Victoria* o *El Chacal de Nahueltoro* constituyeron para el mundo el imaginario de un Chile predictadura, preservándose gracias a copias que circulaban alrededor del mundo y que siguieron proyectándose en solidaridad con el pueblo chileno.

Habían pasado más de veinte años y las películas continuaban abandonadas a su suerte. Los gobiernos democráticos poco y nada se preocuparon por resarcir la desaparición de la Cineteca: el mismo aparato estatal que propició el cierre del archivo fílmico nunca asumió la responsabilidad de su recuperación, pero sí esbozó todas las intenciones de escribir la historia desde cero, impidiendo desenterrar viejas historias que enlodaran lo que el libre mercado y el capital habían construido durante tantos años.

Epílogo

La puesta en marcha de una nueva etapa de la Cineteca de la Universidad de Chile comenzó en 2008, como una iniciativa académica que hace frente al panorama de la preservación fílmica en nuestro país. Actualmente, ligada a la Facultad de Artes y al Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI), la antigua Cineteca Universitaria ha establecido un plan sistemático de recuperación de su propio acervo y de la cinematografía chilena menos conocida, pero sí más especializada.

La Cineteca cuenta en su archivo con documentos como los funerales del líder del MIR, Luciano Cruz; filmaciones inéditas de Pablo Neruda; la versión más cercana a la original de *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925); el fondo de películas de Cine Experimental; negativos de películas de los años cuarenta y cincuenta, incluyendo la primera obra de Patricio Kaulen; registros de resistencia a la dictadura o películas hechas en el exilio, entre otras.

La historia de los actores en la producción universitaria de nuestro país es un capítulo aún no escrito, pero que estas líneas tratan de desenterrar, de un injusto olvido y de un voluntario aprovechamiento. De forma no tan distinta a otras instancias públicas que fueron ahogadas y reducidas en los años ochenta, la Universidad de Chile posee el valioso registro de su memoria, aquella que fundó y cimentó caminos que otros hoy transitan.

Esta historia aún no se escribe, pero tiene ya un camino realizado y busca que esa pertenencia sea dignificada y puesta en el lugar que se merece.

Bibliografía

- GODOY, Mario: *Historia del cine chileno 1902-1966*, Santiago, edición del autor, 1966.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 2005.
- ILLANES, María Angélica: *El Chile descentrado*, Santiago, LOM, 2003.
- JARA, Eliana: *Cine mudo chileno*, edición del autor financiada por FONDART, 1994.
- MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos: *Breve historia del cine chileno*, Santiago, LOM, 2010.
- MOUESCA, Jacqueline: *El documental chileno*, Santiago, LOM, 2005.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

Alteridad, exclusión y resistencia cultural en el arte histórico argentino

Cielo de tambores, de Ana Gloria Moya

Natalia Di Sarli /

nataliadisarli@hotmail.com.ar

Profesora en Artes Plásticas, orientación Escenografía, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

Prof. Adjunta de ESCENOGRAFÍA I-V y LENGUAJE MULTIMEDIAL

I y Jefa de Trabajos Prácticos de LENGUAJE VISUAL III, FBA,

UNLP.

¿Bajo qué dispositivos narrativos y formales el arte histórico argentino torna visibles las alteridades culturales y sus contrafiguras de resistencia?

Durante los últimos años del siglo xx se produce una tensión entre tradición canónica y textualidades emergentes que, en una productividad que tensiona los límites entre historicidad y ficción, reconfigura acontecimientos y protagonistas de los imaginarios fundacionales. En estas versiones análogas al canon de representación histórica, de acontecimientos y de personajes se entraman relatos de la alteridad: en estas miradas alternativas, emerge la voz de los negros, los indios y los mulatos que forjaron las campañas militares de la Independencia, condenados después a desaparecer bajo el peso del exterminio y de la inmigración europea. Discursos que trazan un perfil poético despojado de la solemnidad inmóvil de la tradición histórica institucional. Estas figuraciones constituyen un lenguaje poético que intenta superar la reproducción artística de los discursos legitimados por la historia, para escribir una versión alternativa de la identidad nacional.

Estas neofiguraciones de los imaginarios fundacionales se instituyen a partir de una necesidad ética, quizá ajena a los manuales escolares, al trazar un imaginario de lo acontecido a partir de una memoria construida desde los márgenes. Una poética del Otro como interlocutor, a quien se le añaden palabras quizá dichas, quizá inventadas, para narrarse.

Dispositivos de identidad y alteridad: el mestizaje y la tensión como locus de resistencia

Ambientada en el marco de la guerra de la Independencia argentina y estructurada a modo de relato en *flashback*, en *Cielo de Tambores* (Moya, 2003) se articulan dos identidades –el mestizo Gregorio Rivas y la mulata María Kumbá–, dos

geografías –la ciudad de Buenos Aires y el Noroeste argentino–, dos contextos temporales –las postrimerías del Virreinato y el período revolucionario ocupado por las campañas militares de Manuel Belgrano– y dos interpretaciones de una misma historia –la del propio Belgrano y la de la Revolución de Mayo. Los personajes narradores –Rivas y Kumbá– se instalan en la narración a la manera de párodos de sus etnias, creando una identidad de resistencia, colectiva y polifónica, articulada estética y semánticamente en las formas de la escritura y las de la oralidad.

Tanto en su estructura como en los usos formales del lenguaje, *Cielo de Tambores* define dispositivos de identidad/alteridad en torno a diferentes esferas de tensión. Operaciones de sentido cuya emergencia más fuerte es la tensión étnica: los protagonistas-narradores pueden leerse como metáforas del mestizaje y de la ilegitimidad, como rasgos constitutivos de la identidad hispanoamericana. Dicha tensión, operada sobre lo étnico –la piel, señalada constantemente como soporte ideológico y escenario de conflicto–, sirve de sustento a la compleja tensión cultural de los protagonistas.

El tucumano Gregorio Rivas proviene de la burguesía agraria y mercantil de tierra adentro. Literato y periodista bohemio, ha conocido la opulencia cortesana de la Lima virreinal y, al estallar la Revolución de Mayo, se alinea ideológicamente con el sector conservador de Saavedra. Su relato es el de la cultura letrada, escrituraria y crítica. Su contexto, el del mestizo de provincia educado en Buenos Aires, que lo envuelve de lleno en las tensiones puerto-interior, español-indígena, cultura ilustrada-cultura popular. Tensiones que, a su vez, desatan y desarrollan el vínculo de alteridad que Rivas establece con el personaje histórico de Manuel Belgrano, el rubio y eurocéntrico miembro de la burguesía mercantil portuaria de Buenos Aires.

A lo largo de la novela, Rivas se narra a sí mismo con las representaciones del descastado y desclasado. Su desprecio a la reproducción del estilo de vida paterno y a la herencia cultural española, su redescubrimiento de las raíces maternas indígenas y su posterior adopción de las tradiciones tribales africanas se constituyen en resistencia a la “parte blanca” de su origen.

Nunca me perdonó mi rostro de indio al que su sangre no logró aclarar como al de mis hermanos. Fui el más oscuro, el más fiel a la herencia materna. Él nunca supo que ahí residía mi fuerza. [...] La realidad no me bastaba y necesitaba ordenarla a mi antojo en la escritura. Así dolía menos (pp. 13-14).

El contrapunto al relato de Rivas es la mulata María Kumbá, quien asume los caracteres de la oralidad y de los imaginarios populares fuertemente enraizados en lo mítico-religioso. Su relato es el de la identidad afrolatinoamericana, en la que conviven la barbarie de la esclavitud, la presencia de la población africana en la guerra de la Independencia y la riquísima hibridación racial, cultural y religiosa de las naciones nagó, bantú, congoleza y yoruba con las tradiciones europeas y aborígenes americanas. La memoria de la etnia y la cosmovisión sincrética entre monoteísmo cristiano y politeísmo africano circunscribe la narración de los acontecimientos históricos que dieron lugar a la Emancipación Americana: las Invasiones inglesas a Buenos Aires emergen como retorno de los barcos negreros británicos al territorio de pertenencia. El fracaso de las campañas porteñas al Alto Perú se interpreta bajo el sesgo de la mala suerte y el castigo divino a la soberbia del abogado investido General.

Se le notaba el asco en las órdenes a los Pardos y Morenos. Para él, todo lo que hacíamos estaba mal, que si éramos ociosos, que si mañeros, que para qué tantos dioses habiendo uno solo. Mi Ño General nunca creyó en mis dioses así le fue (p. 62.).

La metáfora del *padre amo-madre esclava* se reitera en el relato de la mulata, quien renuncia a su *parte blanca* autodeclarándose liberta y trocando su rol de sirvienta por el de sacerdotisa de su comunidad. Como en el caso de Rivas, Kumbá es resultado de las políticas de sometimiento de castas, en las cuales el cuerpo femenino funcionó como catalizador para la reproducción de mano de obra esclava. En la praxis de dichas políticas, el Otro –el *natural*, como se le llama paradójicamente– es el desarraigado de la tierra. La hispanidad es el factor dominante¹ en la implantación de imaginarios identitarios de Latinoamé-

¹ “En esta tierra los que son limpios y no tienen manchas los tienen por gente noble”. Cartas de Emigrantes a Indias 1540-1616 (Bermúdez Barreiro, 2009).

rica colonial. Y su contrapunto de resistencia será el redescubrimiento de las raíces que, en dichos imaginarios dominantes, constituyen la alteridad: Rivas encontrará en la escritura de sí y de su raza lo que Kumbá encuentra en la magia y en el arte de la curandería.

Cartografías de la alteridad: el espacio, la imagen y la palabra del Otro

En esta suerte de cartografía escritural-oral de la compleja identidad racial y cultural latinoamericana, las imágenes de la alteridad se instituyen como tal por etapas: primero, el indio será el Otro necesario para refundar el continente; luego, será el Otro secundario; finalmente, se constituirá en excluido, al consolidarse el modelo peninsular en territorio americano. La etnia africana será excluida desde el principio. Su carácter de mercancía la ubica en el lugar más liminar de la sociedad virreinal.

La arquitectura narrativa de Rivas y Kumbá tiene por objetivo mostrar cómo las identidades fundacionales de la Independencia latinoamericana mantuvieron la exclusión racial y cultural de su proyecto político. El origen o antecedente europeo es el axis que rige estas exclusiones. Tal es el *locus* ocupado por Belgrano: el burgués criollo educado en España, hijo legítimo de pura raza europea y habitante de la ciudad-puerto, cuyo fanatismo por la causa de la Independencia es el resultado de una posición ideológica orientada hacia Europa y sus modelos políticos y culturales –principalmente el británico– y no al interior latinoamericano, poblado de masas indígenas y africanas a las que desprecia, pese a su adhesión y su compromiso a la causa de la Independencia.

Belgrano es el eje extratextual en torno al cual se estructura el horizonte de expectativas de la novela. La representación del personaje histórico, a partir de la narración de sus Otros, opera como relato de resistencia al discurso de la historia institucional. Para Rivas, Belgrano es su alteridad por antonomasia:

Me despreciaba por la sangre mestiza tan intensamente como yo lo odiaba por su pelo rubio y sus ojos claros. *Indio de mierda*, me gritaba y la furia me subía al rostro. *Rubito flojito*, le gritaba yo, imitando su voz aflautada. Y dejaba de ser blanco para ponerse rojo (p. 13).

Para Kumbá, el territorio de la alteridad que reproduce Belgrano se presenta, en cambio, tensionado por la pasión personal y el ideal compartido de la Emancipación:

Lo supe cuando lo vi por primera vez, para la época en que los ingleses se metieron en Buenos Aires. Iba hermoso, se lo juro, tal como yo lo soñé siempre. Rubio, un sol, parecía ese santo que la señorita Eloísa tenía en el misal. Pucha ¿por qué Obatalá [dios supremo de la etnia nagó] no nos hizo más parecidos? Si era una burla que él fuera tan blanco y yo tan negra (p. 108).

Sobre el final, las tensiones sostenidas a lo largo del texto convergen para sintetizarse en el *locus* final de los personajes-narradores. En Tucumán, Rivas iniciará la escritura en la vejez para resolver las contradicciones de sí y de su contexto, y morirá sin redención. En Buenos Aires, una Kumbá, ya anciana y desengañada, relatará su vida a un extraño, la noche de su muerte. Idealismo y pragmatismo dialogan en torno a la experiencia personal y a la interpretación histórica por medio de la narración autobiográfica.

La cultura virreinal construyó sus paradigmas simbólicos relacionados con el sistema axiológico que le daba sustento. Los entrelazamientos –motivados por la necesidad de conquistar el Nuevo Mundo por medio de la reproducción cultural y étnica de dicho sistema axiológico– dieron origen a una sucesión de Otros cuya posición dentro del entramado ético se hallaba asociada, directamente, con su imagen. El contraste de la piel, signo categórico de cada casta, fue reforzado en función del vértice principal de este triángulo racial –Rivas, Kumbá y Belgrano– que compartía un mismo espacio pero no cedía en su afán de resistencia al Otro.

Tales ramificaciones estratificaron cuatro siglos de dominación española, al punto de complejizar la fisonomía americana y sus imaginarios de identidad y de alteridad como ninguna otra geografía del mundo. Sin embargo, es la historia del amo y el esclavo contada por el amo, donde el esclavo sólo tiene el permiso de escuchar y repetir. Lamentablemente, los procesos de cualificación de la alteridad no sólo no se invirtieron, sino que continuaron de alguna manera presen-

tes durante y después de los períodos de emancipación: antes bien, se generaron otros procesos, otras imágenes, donde la alteridad encarnada por el indio, el africano y sus descendientes tendió a desaparecer, a *blanquearse*, a la par de la constitución de las naciones americanas.

Al tratarse de un territorio donde todo está por hacerse, pues aún carece de su propia historia, los dispositivos de identidad/alteridad en el arte argentino recorren, en primera instancia, los caminos trazados previamente por la dialéctica amo-esclavo del arte virreinal. La novedad: el lugar de los españoles es tomado por los criollos, que cuentan su propia historia y tejen sus particulares alteridades. Al promediar la etapa de la Independencia del Río de la Plata, el correlato de un nuevo sistema axiológico debía materializarse en nuevos horizontes simbólicos. El arte religioso que ornamentaba las paredes de salones y dormitorios –herencia hispana por antonomasia– fue progresivamente desplazado por retratos seculares, signos de una autonomía cultural en proceso de legitimarse.

En la segunda mitad del siglo XIX, tras la caída de Rosas y el triunfo de la Liga Unitaria, se planteó la necesidad de sistematizar los acontecimientos pasados en una procesión histórica. No era mero entusiasmo por recordar las gestas fundacionales de la Nación sino, más bien, de establecer una operación de borramiento y de reescritura histórica: la deuda del vencedor se constituye en el procesamiento de la figura del vencido bajo una dicotomía aún hoy difícil de abordar: civilización y barbarie.

En la construcción de la identidad/alteridad histórica, los rasgos de la argentinidad confluyen en una mixtura sumamente cargada de ideologías en apariencia irreconciliables. Un primer relato sobre dicha construcción aparece en la necesidad de distinguirse de las demás naciones latinoamericanas. Al proceso de blanqueamiento de la identidad étnica –sustentada en la inmigración masiva de contingentes europeos– se le agrega la europeización anglosajona en modas y costumbres. La literatura histórica es, entonces, una herramienta de aculturación: inversamente a lo ocurrido durante la Conquista, el americano es ahora quien *instruye* al europeo en su idiosincrasia, en su lengua, en sus costumbres y en sus

alteridades históricamente heredadas.

La necesidad de un imaginario visual y narrativo que ayudara a solventar estas prácticas dio como resultado la definición de una historiografía iconográfica: epopeyas y héroes intachables, refrendados por una selección iconólatra de referentes históricos, cuyos caracteres y experiencias se ven resumidos en un gesto –producto de la creación artística– que los sintetiza para el porvenir. En esta proyección épica de la historia, el lugar de la alteridad es situado en dos coordenadas periféricas: como apunte costumbrista –observación empírica del Otro, cual estudio de plantas o animales exóticos– o como denuncia del *peligro bárbaro*. Tales son los relatos y las pinturas de malones a lo largo del siglo XIX, donde el Otro bárbaro es un desclasado, un apátrida y un amoral que condensa el miedo de su época: pérdida de bienes, familia y honor.

El sistema axiológico promulgado por el hombre blanco y civilizado se ve, entonces, cuestionado desde todos los órdenes por parte del indio: la religión católica, cuyo símbolo superlativo es arrancado y exhibido por el indio como un desafío o un triunfo; la propiedad material arrasada y transportada a lomo de caballo; y, en lugar preponderante, la figura de la cautiva, metáfora de la civilización ultrajada que aparece como el elemento de contraste ético-étnico contra el Otro oscuro, salvaje y bárbaro.

La patria, ese concepto totalizador y a la vez desintegrador, está presente en aquello que le es despojado: aquellos que construyeron dicha patria a sangre y fuego, a su imagen y semejanza, ven en la moral del Otro un signo de su propia destrucción. La reconstrucción de la historia tiene un doble propósito: por un lado, generar una discursividad acorde al sistema axiológico y, por otro, poblar de imaginarias los relatos reproductores de dicha discursividad.

Los relatos otros de la contemporaneidad

En este punto, la historia se transforma en relato múltiple, polisémico, interpretado a través de la multitud y no sólo de unos pocos interlocutores. Y se le agrega una peculiaridad: la historia como prescripción del presente y el futuro, es decir, como una cadena circular de triunfos, fracasos y deudas pendientes con el tiempo, que

espera para emerger. Y como de los muertos sólo queda su memoria, estas expresiones retomarán a esos relatos *otros* que son nuestro relato. Se trata de una lectura poética de la historia, centrada en la exigencia de situarla en el presente. Búsqueda en la que los hechos del pasado repercuten como una amenaza de repetirse y como una lectura inconclusa de sus huellas en la esfera de lo íntimo.

Dichas huellas se presentan en formas no panfletarias, no urgentes, no iracundas, sino bajo la distancia amarga que otorga el tiempo no ocurrido. No se concilia ni resigna el pasado: exponen, sintetizan, denuncian. Se asume en *párodos* de la memoria colectiva, en un intento por rescatar a los Otros excluidos de la antropofagia que procuran el olvido y la ausencia.

De esta manera, en *Cielo de Tambores* se entrecruzan desde diferentes caminos. Pero un sesgo particular se mantiene constantemente en cada intersección: las tensiones entre identidad y alteridad, entendidas como articulación de otro, que desde las periferias nos habla de aquello que podríamos ser o haber sido.

Bibliografía

AUGÉ, Marc: *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

BAREI, Silvia: "Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina Contemporánea", en *La palabra y el hombre*, N° 132, México, Editorial veracruzana, 2004.

MOYA, Ana Gloria: *Cielo de Tambores*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

ZÁTONYI, Marta: *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.

_____. *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, La Marca, 2000.

Fuente de Internet

BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando: "La Pintura de Castas: un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México", presentada en MX Design Conference 2009, México, Universidad Iberoamericana, 2009 [En línea] <http://www.dis.uia.mx/conferen- ce/2009/articulos/pinturacastas.pdf> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

El trabajo creativo como posibilidad de innovación

Nora Del Valle

Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Titular de la cátedra TEORÍA DE LA HISTORIA, FBA-UNLP.

La necesidad humana

Los procesos de satisfacción de las necesidades expresados en el hombre se producen mediante una construcción humana determinada históricamente. Esta situación condiciona los análisis que se realizan sobre la cuestión en razón de que en las líneas que se despliegan en el examen de sus especificaciones legítimo considerar históricamente la dialéctica necesidad –bienestar social que se configura en términos de intereses y prácticas asociadas a los cambios sociales y se confirman en la representación social. No es posible, entonces, omitir que de este modo las representaciones orientan y otorgan sentido a las prácticas sociales que los actores locales desarrollan en relación con la percepción de conductas y modos de convivencia, y que a la vez, son modificadas a través de tales prácticas sociales.

Las relaciones sociales de producción, su naturaleza, la división social del trabajo y el sentido social asignado a las innovaciones crean las condiciones necesarias que posibilitan el surgimiento de nuevos problemas y nuevas formas de admitir necesidades humanas, que coadyuvan a la definición de los procesos de satisfacción de las necesidades. Lo que es lo mismo, en términos de las actuales condiciones de producción en situación de crisis orgánica, aparecen nuevas condiciones surgidas de la dialéctica social que son decisivas respecto de las necesidades demandantes. De este modo, se generan nuevas necesidades y se reproducen aquellas no satisfechas en el proceso. Se establecen, entonces, a partir de la experiencia social, espacios diferentes en los que se precisan múltiples maneras de satisfacer las necesidades humanas.

Esta posición respecto de la acción del hombre en busca de la satisfacción, lo asume con una ubicación en el complejo social y con sus contradicciones en las que alternan la necesidad y la contingencia sin que ello implique, en ningún momento, la indeterminación. Agnes Heller (1982), sostenida en la Teoría de las Necesidades de Marx, según la entiende la Escuela de Budapest,

reflexiona sobre la determinación de la dialéctica necesidad - bienestar social y considera que las necesidades humanas se desarrollan históricamente y por tanto, de manera local y situada. De este modo, se da origen a una nueva forma de vida que admite la superación de las necesidades que devienen de las condiciones de producción del modo de producción actuante.

La satisfacción de las necesidades no puede excluir, entonces, su relación con el sistema en que se generan. En las actuales condiciones de producción las necesidades han sido fijadas por la sociedad burguesa. Se trata de necesidades alienadas en tanto el hombre productor hace de su actividad una abstracción de toda actividad, en coexistencia con necesidades existenciales y cerrando, mediante la reproducción de la condición de alienación, la posibilidad de la emergencia de necesidades radicales. Todas las necesidades humanas para ser tomadas en cuenta en un análisis referido a la posibilidad de la innovación deben ser conscientes, por tanto, relativas, y se refieren siempre a valores.

Antonio Domenech (2009) entiende que:

La moderna cultura burguesa ha despertado necesidades autodestructivas, incompatibles con la supervivencia de la especie –por motivos elementalmente ecológicos– en un futuro nada remoto y con la justicia y la igualdad ausentes en el lacerante presente. Y lo que no es menos preocupante, ha arruinado la capacidad de los individuos para conocerse a sí mismos, para controlar sus deseos y formar buena parte de sus necesidades.

El autor enuncia, de este modo, que el hombre es un ser de la naturaleza y su capacidad de transformarla, de humanizarla y de adecuarla a sus propios fines nace por sus necesidades. Domenech interpone una diferencia esencial, cualitativa, entre deseo y necesidad que se instala en la contradicción dialéctica del mismo proceso de satisfacción al que aludimos.

La experiencia, como praxis política, considerada también en los límites de la vida cotidiana,¹

tiende a la satisfacción de las necesidades radicales que se expresan en términos de liberación en tanto el modelo de producción vigente transmite, graba y fija en la cultura la permanencia de las necesidades humanas de forma alienada, condición ésta de la contradicción que nos posibilita admitir que el cambio social es conexo con la satisfacción de las necesidades e insta las condiciones ineludibles de satisfacción de las necesidades radicales. Esta es la esencialidad que explicitamos mas arriba sobre el rol fundamental de la experiencia en la construcción de nuevas formas de representación humanas en torno a la resolución dialéctica.

El Movimiento del Mayo Francés de 1968 sostenía la posición marcusiana que indica que las necesidades son represivas por lo que es necesario despojarse de ellas para contraponer nuevas necesidades que son realmente la negación determinada de las necesidades presentes (Marcuse, 1968). Consideramos apropiado admitir que solo la praxis humana es el único camino para la desalienación, y sostenemos esta afirmación porque focalizamos la tensión en el proceso histórico-social de las necesidades humanas a fin de advertir que la contradicción se resuelve por la innovación, o lo que es igual, es mediante la innovación que la dialéctica necesidad-bienestar social se resuelve en la síntesis de la satisfacción.

El concepto innovación en tanto trabajo

Si las diversificaciones ocurridas en los últimos años del siglo XX e inicios del XXI en las prácticas sociales, al menos en el contexto de producción de América Latina, son pensadas en términos de rupturas y continuidades –para evitar anclar en explicaciones locales, aunque se reconozca la existencia de núcleos generadores, y con el fin de lograr establecer pautas confluyentes y condiciones generales–, es posible determinar que debieran ser entendidas a la luz de las transformaciones que la fase especulativa del modo de producción capitalista significó, puesto que asistimos globalmente a señales que atienden a innovaciones sociales que involucran dife-

¹ Carlos Marx, en los Manuscritos de París, admite que la praxis es individual en el sentido de quien la actúa pero es social por su origen, motivaciones y fines. Consecuentemente puede objetivarse en la vida cotidiana

renciaciones intensas respecto del pasado –en hábitos humanos, en el nivel de la vida cotidiana–, que se expresan en capacidades relacionales, objetivaciones y representaciones. Focalizamos en este último término porque entendemos que en tanto unidades de sentido, las representaciones sociales organizan la percepción e interpretación de la experiencia.

Para evitar las consecuencias irremediables de los discursos vacíos es preciso ligar el reconocimiento de las actuales circunstancias emergentes en tales representaciones a los presupuestos básicos que admiten la condición dialéctica de la experiencia humana en tanto trabajo. La construcción práctica de un mundo objetivo, la manipulación de la naturaleza es la confirmación del hombre como ser genérico consciente. Esta producción es su vida activa, la objetivación de la vida del hombre como especie, porque se reproduce no solo intelectualmente sino en toda su dimensión vital. Por eso, a la vez que el trabajo alienado le arrebató al hombre su objeto de producción, también le arrebató su vida como especie.

Al respecto, Karl Marx (1973) sostiene: “El hombre productor obtiene un resultado que antes de comenzar el proceso tenía ya existencia ideal”. En este breve texto se advierte que existe una dimensión colectiva del conocimiento puesto que el individuo reconoce, culturalmente, la necesidad de la especie y señala en su dimensión la complejidad de la alienación. Es entonces que, así como el trabajo alienado interrumpe el desarrollo social, transforma la actividad libre, transforma la vida de la especie en tanto se obtura la condición del trabajo humano creador que incide en dos sentidos: por su condición de creador de valores de uso, condición teleológica, y porque actúa sobre la naturaleza exterior al hombre y la transforma, transformando a la vez la naturaleza humana, condición ontológica. Infortunadamente, la alienación es rescatada luego por toda la experiencia de la cultura, de este modo, se reproduce el carácter colectivo de la necesidad.

La existencia del proceso de alienación inhibe e inclina los criterios de evaluación del observador en el sentido de que el trabajo humano no sea comprendido como la centralidad del desarrollo de la capacidad de socialización humana

y perturbe el crecimiento de la teoría crítica en el sentido que le compete específicamente, cual es construir procesos de reflexión en torno del bienestar humano. Porque es posible la comprobación de que el trabajo productivo e innovador es trabajo social, la condición de innovación remite a trabajo social acumulado, la cultura, ecos de una necesidad perpetua y original sin la que no se concebiría el intercambio orgánico entre el hombre y la naturaleza ni, por consiguiente, la vida humana, dice Marx (1973).

Llegamos, entonces, a una conclusión cual es que el trabajo humano innovador es un acto dialéctico, fundacional de la sociabilidad humana y se inscribe en el proceso de hominización. En cuanto a su condición dialéctica, la emergencia de lo nuevo tiene lugar desde los niveles profundos de la realidad a la que los hombres alcanzan; tal conocimiento constituye el fundamento y la posibilidad de una acción práctica humana cada vez más acorde con las necesidades de la especie. Entendida de este modo, la dialéctica no se reduce, ni se agota, en la conciencia, es un complejo proceso contradictorio. En el mismo desarrollo se evidencia la relativa autonomía que detenta respecto de su interacción con las condiciones generadoras.

Fundamos nuestra posición en la *ontología del ser social*, determinado históricamente, que confronta con el criterio que asume al trabajo humano como un mero medio de subsistencia. Efectivamente, la actividad productiva se proyecta en la vida humana como la acción vital. Es decir, el hombre hace de su actividad vital un objeto de su voluntad y su conciencia, una producción de la vida y, consiguientemente, un medio para la satisfacción de las necesidades. Una breve digresión permitirá revelar los alcances de lo expuesto. Si comprendemos que las especificidades de la cultura, como la tecnología, la ciencia y el arte, son trabajo humano acumulado, nos es posible determinar que la alienación del hombre productor en su objeto se expresa de acuerdo con las leyes de la economía política actuante, sostenida en los supuestos teóricos y metodológicos que incluyen al hombre como productor de cultura apropiada a los valores que permitieron su gestación y de acuerdo con los límites y las posibilidades en las sociedades contemporáneas.

La innovación, entonces, debe ser analizada según los condicionamientos culturales, socio-políticos y económicos, en la situacionalidad y localización de la producción humana. Esta circunstancia, que genera la hominización, debe ser observada en términos de reconocer a la innovación como trabajo. Si profundizamos en un contexto determinado de producción se origina la evidencia que advierte que la ley de los cambios cuantitativos y cualitativos fundamenta todo el proceso cognoscitivo, como ley universal de la dialéctica puede y es orientada por el hombre y posibilita, además, establecer que la transformación es posible en tanto es posible concebir lo que es necesario y separarlo de lo aleatorio.

La complejidad del proceso se torna accesible frente a la observación que admite que la interacción es una de las formas esenciales de la conexión objetiva entre los procesos, objetos y fenómenos de la realidad que favorecen la posibilidad innovativa. Es apoyándonos en Hegel (2002) que podemos señalar que el atributo de la realidad corresponde, únicamente, a lo que aparte de existir es necesario. La interacción como causación recíproca y multívoca, se refleja en la ontología. No nos referimos a un universo bloque en el que cada cosa estaría en relación directa con todas las demás. Por consiguiente, resulta posible y necesario delimitar contextos espacios temporales.

El trabajo creador

Según la Organización Mundial de la Salud –grupo Whoqol en el año 1994– la calidad de vida es la percepción que un individuo tiene de su lugar, en la existencia, en el contexto de la cultura, y del sistema de valores en los que vive y en relación con sus objetivos, sus expectativas, sus normas, sus inquietudes. Se trata de un concepto muy amplio que está influido de modo complejo por la salud física del sujeto, su estado psicológico, su nivel de independencia, sus relaciones sociales, así como por su relación con los elementos esenciales de su entorno. Esta definición se refiere de manera excluyente a la esfera individual.

La calidad de vida está asociada al desarrollo humano en tanto formación y perfeccionamiento

de capacidades y al uso que los colectivos y la sociedad concedan a estas capacidades. Esta posición teórica se expresa en términos de propiciar acciones tales que determinen oportunidades razonables, sociales e individuales, mediante condiciones de vida productivas y creativas. Es un criterio cualitativo complejo, estructurado en la condición dialéctica de la cultura, es multidireccional e implica políticas desde los estados, en el sentido expuesto, en tanto devienen innovación en el proceso por el que se organiza el futuro de un territorio, la territorialización.

La práctica política para la consecución de estos presupuestos es posible mediante la planificación consiente de acciones y el aprovechamiento de recursos humanos y materiales que mejoren la calidad de vida y se constituyan en instrumentos de la innovación social. La innovación, entonces, es compatible con el efecto sinérgico, si consideramos como tal al proceso de cooperación caracterizado por tener un efecto superior al que resulta de la simple suma de causas para que el ser humano y sus sistemas sociales desarrollen su propia capacidad de lograr un mayor empoderamiento y realización con el desarrollo de las fuerzas productivas y el significado del estudio de sus tendencias y regularidades.

Esta posibilidad implica trabajo creador. La verificación del trabajo creador revela funciones mentales de aceptaciones y síntesis, ostenta un carácter teleológico y se adecúa a metas, las cuales presiden las modalidades de actuación. El hombre productor revela, mediante el trabajo, que la realización actualiza el pensamiento y modifica las acciones, de allí su función emancipadora. Estos criterios se aplican globalmente a la producción científica, técnica y a las artes, que satisfacen la expresión y la necesidad de comunicarse del hombre. Nos referimos, específicamente, a la autoexpresión y autorrealización sostenidos en criterios de autenticidad aplicados al trabajo. En este punto es necesario admitir en el hombre el uso del trabajo en tanto constituye, éste último, un medio de realización personal.

Lo expuesto supone que el sujeto histórico colectivo de la modernidad, en cada momento histórico, acciona de modo que pueda establecer la síntesis dialéctica entre lo abstracto y lo concreto, para posibilitar la generación de co-

nocimiento que tiene como fin, expresamente determinado por quién produce, solucionar la reproducción material mediante el conocimiento, o lo que es igual, asume la posibilidad de la idea de la ciencia, la tecnología y el arte como fruto de la capacidad humana. Esto no supone entenderlos como factores exógenamente determinados por su propia lógica sino como fenómenos que están íntimamente ligados a la reflexión crítica que admite que en el modo de producción actuante el capital se apropia de la ciencia como se apropia del arte, en fin, se apropia del trabajo para emplearlo en la producción de valor.

Entendemos que la innovación en tanto trabajo es la precondition material de la existencia humana, por ello, esto no es lo mismo que afirmar que el trabajo es la esencia del ser humano. De modo diferente, es necesario admitir que la condición de sociabilidad en el hombre determina su naturaleza. Su actuar, su praxis, le otorga la condición de posibilidad de construir el mundo. Su relación con el otro, el desarrollo humano, de tal manera que frente a esos atributos que son inherentes a la especie, el ser humano tiene la atribución de controlar la producción.

Somos conscientes de que esta posición encierra un concepto extenso de innovación en tanto trabajo. En concordancia con José Antonio Noguera (2002), consideramos que el concepto amplio es el que abarca las dimensiones de la acción que van más allá de la racionalidad instrumental. Aplicado a nuestra propuesta, nos permite establecer que la innovación, como actividad orientada a un fin, es interacción social y presupone organización social. En el alcance otorgado en este trabajo a la cuestión, implica una dimensión estética y comunicacional en favor de que se resuelva, así mismo, la contradicción existente entre el trabajo alienado y la innovación mediante el trabajo creativo que funda la acción objetivadora –objetivación– en la búsqueda incesante de la especie de su propia expansión. De este modo, se hace evidente el desarrollo de la faceta ontológica de la innovación que conduce a la libertad posible y necesaria para todos los hombres.

Las rupturas e innovaciones del arte representan la ruptura del universo intelectual en tanto se amplía el horizonte mental y consciente del

hombre. La gestión de la calidad que inexorablemente se produce entre los artistas ha evolucionado con el propio concepto de calidad, en tanto en el transcurso de la innovación se desarrolla un proceso que advierte sobre la calidad. Sin un análisis del concepto de calidad no se comprendería bien el proceso para gestionar la misma. La calidad está referida a los atributos, propiedades o características de los objetos, procesos o fenómenos en el arte, algunos de los cuales son menos tangibles y, por tanto, más difíciles de cuantificar y cualificar de forma directa. Se ata, inicialmente, a conceptos clásicos de la dirección en la innovación y se incorpora al acervo cultural como algo novedoso. Tal situación genera incertidumbre para abordar al cambio innovativo como objeto de estudio dado que excede a la producción específica.

Nuestra pretensión es comprender al arte tanto como se entiende a la ciencia y a la técnica en razón de su génesis, es decir, como producto de la sociedad humana, analizando la relación dialéctica que los proyecta en la cultura, y como factores integradores de la dinámica social, en tanto el arte es una superestructura cultural determinada por las condiciones sociales, no por aquellas que responden taxativamente a la base material que les da origen sino –y en concordancia con la posición que consolida Gyorgy Lukacs en torno a la obra literaria, significativamente extensiva a toda obra de arte–, por aquellas que expresan la esencia genérica del hombre, las que conmueven al espectador, lector, receptor u oyente, perturbando su sensibilidad estética. Al respecto, Lukacs (1966) explica:

[...] penetra en la vida anímica del receptor, dice el filósofo, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un mundo nuevo y le mueve así a recibir a ese mundo con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados.

Resulta de la obra una acción catártica que altera la percepción y modifica la capacidad humana positivamente en el sentido de que posibilita la percepción de otros objetos nuevos o habituales pues otorga una nueva conexión con los objetos. Es esta la perfección de la obra que incide, a su vez, en el modo de observación sobre

el trabajo creativo y produce, a través de esta interpelación, el concepto de calidad.

Bibliografía

Hegel, Georg W.F. (2002). *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: Editora Nacional.

Heller, Agnes (1982). *La revolución de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península.

Lukacs, Gyorgy (1966). *La particularidad de lo estético*. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo S. A.

Marcuse, Herbert (1968). *El final de la utopía*. Barcelona: Planeta- Agostini.

Marx, Karl (1973). *El Capital*. Madrid: EDAF Ediciones.

Fuentes de Internet

Domenech, Antonio: "¿Qué fue del marxismo analítico?". Revista *Sin Permiso*, N° 6, Diciembre 2009, [En línea], <http://www.sinpermiso.info/articulos/ficheros/Cohen.pdf>, [Consulta: 12 de mayo de 2012].

Noguera, José Antonio: "El concepto de trabajo y la teoría social crítica", en el sitio web *Papers. Revista de Sociología*, N° 68, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, ISSN 0210-2862, [En línea], <http://ddd.uab.es/pub/papers/02102862n68/02102862n68p141.txt>, [Consulta: 12 de mayo de 2012].

Intervenciones platenses en el espacio público urbano: el Proyecto Kalle

Graciela Alicia Di María/
gradimaria@hotmail.com

Profesora Titular de la cátedra ARTE CONTEMPORÁNEO, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Directora del proyecto "Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos", Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Ciencia y Técnica. Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina; Quinquela Martín, el pintor de la Boca y Murales de la ciudad de La Plata.*

El presente trabajo surge como transferencia de los primeros avances obtenidos en el proyecto de investigación "Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas", enmarcado en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Ciencia y Técnica, FBA, UNLP.

En el espacio público de la ciudad de La Plata proliferan, en la actualidad, múltiples discursos colectivos e individuales, prácticas artísticas que se encuentran en plena expansión. Las calles se han convertido en un escenario dinámico en el cual conviven variados modos de intervenciones realizadas por jóvenes artistas quienes eligen desarrollar sus acciones en un contexto extremadamente abierto. Se construye, entonces, una forma de trabajar la noción de lo comunitario fundada en la práctica, fuera de los espacios o circuitos especializados y del mercado del arte.

Nos referimos al término *intervención*, del latín *'intervenire'*, con el sentido de tomar parte de un asunto, participar. Las intervenciones artísticas formulan la incursión en un escenario –generalmente público– y/o la modificación de objetos predeterminados. Este tipo de convocatorias plantea *sacar el arte a la calle* para brindar al conjunto de los pobladores otras miradas y otras formas de participación diferentes a las plasmadas en los espacios habituales de los museos, galerías, centros de arte o ferias.

En esta oportunidad, nuestro objeto de estudio está focalizado en el Proyecto Kalle, el cual constituye un válido exponente de los modos de acciones artísticas enunciados.

Este proyecto se originó en la ciudad de La Plata a mediados de 2011 a partir de la gestión de dos jóvenes artistas callejeros platenses, Luxor Magenta y Rodrigo Acra. Ambos han compartido los muros que intervienen, las actividades en espacios culturales¹ y la participación en

¹En la Asociación Cultural Alborada, ubicada en la calle 58 entre 10 y 11 de la ciudad de La Plata imparten talleres, organizan eventos culturales y participan de muestras en actividades concertadas

diferentes proyectos.² El año pasado focalizaron el interés en la intervención de los espacios públicos, en particular en escuelas, con el propósito de transformar el aspecto gris de los muros de esas instituciones educativas.

La denominación del Proyecto se sustenta en la idea, proyectada en el tiempo, de realizar continuas intervenciones en varios establecimientos educativos para generar una "sucesión de escuelas transformadas", como afirma Luxor, pintando en la Calle

Nos pareció la palabra con la cual podíamos reivindicar algo sin patrón, y la K, responde a una reivindicación a todo lo que fue el movimiento punk, con la autogestión anticapitalista, antiautoritario, algo rebelde, contra la institución.³

El Proyecto, lanzado originariamente desde un espacio mental, se materializó en un lugar real mediante un proceso abierto a intervenciones mixtas. Al respecto, Rodrigo Acra explica:

Surgió a partir de mucha gente que nos veía a mí y a Luxor pintando en la calle. Querían que pintáramos en las escuelas. Nosotros habíamos tenido contacto con Miksa, una pinturería de acá. Presentamos el proyecto formal y nos dieron el OK. Eso nos alivió un montón. No sólo tenemos gran parte de la pintura que usamos, sino que también tenemos pintura para darles a los artistas que convocamos a participar en este espacio abierto a todo tipo de prácticas. (Acra, 2011)

La implementación del proyecto

Ambos artistas comenzaron a trabajar con intensidad, gestionaron con las escuelas la posibilidad de intervenir sus paredes y con la pinturería Miksa la donación de los materiales necesarios para concretar la acción. Se planteó llevar a cabo el Proyecto sin recursos. "Conocí al dueño, entonces me acerqué y le pregunté si nos podía dar pintura para este proyecto, nos dijo que sí,

y nos solicitó que cada escuela hiciera una nota pidiendo la cantidad de pintura. Miksa te da todo lo que puede y con eso pintamos",³ explica Luxor Magenta.

Una de las preocupaciones que comparten los integrantes es el mal estado de conservación en el que se encuentran en la actualidad muchos de los espacios públicos de la ciudad de La Plata. Al respecto, Rodrigo Acra plantea claramente su concepción:

Desde la cultura de la calle, el arte es una de las herramientas de transformación social. Nadie se hace cargo de los espacios públicos. Queremos transformarlos, buscando sacar el gris de las instituciones educativas. La calle para mí es la galería popular. No necesitás intermediarios. Sos vos y la pared. Y lo fundamental es el hecho de compartir. El graffiti rompe con esa estructura de esa idea de que, 'acá termina mi obra y empieza la tuya'. La calle es algo ilimitado. El arte urbano está desplazando al caballete. (Acra, 2011)

El objetivo del proyecto fue pintar en la calle, transitar espacios públicos. Luxor no comparte el concepto de apropiarse del espacio público por para él:

Si te apropiás ya no es más público. Apropiarse es como capturar, agarrar algo y el espacio público específicamente tiene la capacidad del no apropiado, para mí es tránsito, me da como sensación de dinamismo, es como un paso. Porque si todos se apropian del espacio público ¿qué pasaría?

Con posterioridad comenzó la convocatoria por Facebook y de boca en boca. La invitación fue limitada por las superficies disponibles para pintar. "Siempre invitamos por el hecho de que no queremos que se exceda de cantidad".⁴ Los jóvenes productores respondieron a la invitación para trabajar en la calle y compartir su labor. El arte callejero es el territorio que una nueva generación prefiere como canal de comunicación.

² Participaron de los Proyectos "Magenta" (2010), "La Pantunflera Refrescante" (2011), entre otros.

³ Luxor Magenta, Entrevista realizada a Luxor por el Equipo de Investigación, 12 de marzo de 2012.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Las acciones llevadas a cabo por el Proyecto Kalle fueron realizadas por más de un centenar de artistas contemporáneos mediante plantillas, pintura en aerosol y otros recursos dispuestos a estampar sus imágenes sobre las paredes perimetrales y, en algunos casos, sobre muros que rodean a patios internos abiertos de los establecimientos educativos. La intervención se inició como una práctica de activación y de interacción con otros artistas callejeros. “Muchos artistas y colectivos, que actúan en líneas diversas y en numerosos puntos de la ciudad, trabajan en el campo de la concientización de las problemáticas sociales y de la corresponsabilidad del ciudadano en la construcción social”. (Freyberger, 2008)

Luxor define las prácticas realizadas por los artistas invitados a participar en el Proyecto Kalle como intervención. Considera que el artista agrega material en una pared, por lo tanto, la interviene. Esta acción, desarrollada en un escenario físico puntual, pone de manifiesto los variados lenguajes –como graffiti, estencil, mural, *street art*– en los que incursionan los diferentes productores. Esta experiencia se presentó como una buena oportunidad para intervenir los espacios públicos con el objeto de suscitar hechos de interés mediante la coexistencia de diversos dispositivos artísticos y comunicacionales que evidencian diferentes *modos de hacer* conforme con una necesidad de expresarlos de inmediato sobre los muros.

Giselle Freyberger sostiene que “el espacio público es un espacio donde adquirimos información y conocimiento sobre la actualidad y sobre la vida misma. Un espacio de intercambio y de movimiento continuo”.⁶ Es decir, un área de interacción sociocultural con otros artistas con quienes se comparte la necesidad de cambio social y conciencia política. De la misma manera, Luxor concibe los espacios de la calle de un modo dinámico, de tránsito. Al respecto, sostiene:

No estoy de acuerdo con eso de que es nuestra, de apropiarnos del medio público, estoy a favor del

tránsito, de acompañar, de estar, de ser, pero no de agarrarlos, creo que esta es una respuesta interesante para tratar de opacar a tanto sentimiento de pertenencia desde los medios más conservadores, si lo querés, dejalo ser. El espacio público no tiene dueño, es de todos y no es de nadie.⁷

La selección de escuelas a intervenir fue aleatoria. Durante el 2011 fueron pintados dos establecimientos educativos. Luxor explicó que las instituciones se contactaron con él mediante correo electrónico y lo invitaron a pintar los muros. “Las escuelas se ofrecen solas, hay mucha buena onda, nosotros con Proyecto Kalle cubrimos el lugar que el Estado dejaba, lo cubríamos con color y con alegría, para que los pibes tengan un mejor pasar en su vida escolar”.⁸



Figura 1. Escuela N° 65 “Bartolomé Mitre”, vista desde esquina 67 y diagonal 112

La primera intervención se realizó en el mes de octubre en la Escuela N° 65 “Bartolomé Mitre” [Figura 1], ubicada en la calle 67 n° 635 entre 7 y 8, en la ciudad de La Plata. Fue un día de jornada completa a la que fueron invitados a participar treinta artistas procedentes de diferentes lugares, quienes colaboraron con pintura, aerosoles y látex. Cada uno llevó lo que usaba y de este modo se compartió el material y la pared a intervenir.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

La segunda acción se concretó en noviembre del mismo año en la Escuela Provincial Nº 15, localizada en la calle 4 entre 62 y 63 [Figura 2]. Para dicha ocasión se colorearon durante todo un día de trabajo, no sólo las paredes exteriores sino también los muros que rodean el patio interno de la institución. Participaron un centenar de artistas que fueron invitados por los organizadores. Se pintó y se escuchó música proveniente de una banda de música y de Disc-Jockey [Figura 3]. La intervención consistió en una jornada de un día completo. Acciones que transformaron los grises muros en una proliferación de colores, formas y texturas plasmadas con un discurso visual heterogéneo. Como resultado se logró una regeneración del área y una contribución a la recuperación del espacio urbano. Al respecto, Luxor expresa: "Todo en un día, los chicos llegaban el lunes y tenían toda su escuela cambiada".⁹



Figura 2. Escuela Provincial Nº 15

Cuando se interviene el espacio público se producen interacciones, mutaciones en el entorno. Como señala Javier Tudela (2008) "arte y espacio público son dos situaciones muy dinámicas". Este autor define las intervenciones en el espacio público como "un conjunto de prácticas que tienen características específicas y que requieren una atención diferente por la especificidad de su producción y su gestión". (Tudela, 2008)



Figura 3. 30.001 almas presentes. Acra. EP nº 15 - Calle 4 entre 62 y 62

Las producciones llevadas a cabo por los artistas callejeros promueven una vida urbana más dinámica y colectiva y establecen nuevos modos de contribución del arte a la construcción social. Existen diferentes posibilidades de intervenir el espacio público. Si partimos de la consideración temporal de la intervención, a las obras producidas por estos artistas en los muros externos, las podemos encuadrar como prácticas de carácter efímero o de permanencia breve dado los procedimientos y materiales poco resistentes utilizados y la exposición constante a las variables climáticas. Luxor asevera respecto a la persistencia de las pinturas realizadas: "Que duren lo que tengan que durar".¹⁰ En cuanto a la consideración espacial de la intervención, la misma se organizó como una acción *in situ*, desplegada en el ámbito urbano durante un día completo de trabajo.

Con esta acción en los muros del edificio educativo, abierta al espacio social, se produce una transformación del medio ambiente circundante. Ron English explica: "Una vez que uno pone su trabajo en la vía pública no existe el sentido de propiedad, es de todos", (Ajzenman, 2012) y agrega: "en una exhibición, el arte se mezcla con el comercio y la gente puede poner en duda las motivaciones del artista. La calle es más libre, nadie puede venderla" (Ajzenman, 2012).

En la actualidad el Proyecto Kalle está en eva-

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

luación, en una instancia de reformulación, Luxor afirma:

Yo lo muto al Proyecto, porque fue interesante demostrar que se pudiera hacer algo sin dinero, relajado, de una manera muy casual. Abrimos el proyecto a más gente, a un grupo más heterogéneo, que trabaje de diferentes maneras, para repensarlo y hacerlo todo de vuelta, integrando otras disciplinas. Queremos hacer algo más grande, que por ejemplo la gente pueda abrir sus casas y que haya artistas pintando adentro de sus casas y que todo el mundo pueda visitar eso, hacer algo más dinámico y con otro registro web, con otra cantidad de herramientas. Gente haciendo la parte de comunicación, otra cabeza. Estamos repensando de vuelta, pero vamos a hacer cosas, nunca jamás vamos a parar.¹¹

Registro de la intervención y público

Las fotografías y videos digitales estuvieron presentes desde el primer momento para capturar las diferentes instancias de las acciones artísticas realizadas en ambas jornadas de trabajo. Estos artistas experimentan la necesidad de indagar, con sus prácticas, nuevos modos de abordar el muro, redefiniéndolas y apartándose, de este modo, de una posible inclusión dentro de las manifestaciones artísticas desarrolladas en los espacios públicos con anterioridad. Son proyectos que escapan a cierto carácter elitista del arte por "la inmediatez, por su exterioridad, por la aparente disponibilidad con la que se sitúan a la intemperie indiscriminadamente ante el público" (Tudela, 2008).

La respuesta del público que se acercaba a las instituciones educativas intervenidas se plasmó en la inquietud por registrar, con cámaras, los acontecimientos. Tomar mate y disfrutar de las transformaciones que se producían en el transcurrir del tiempo. "Fue como ir a ver un recital callejero pero de pintura",¹² reflexiona Luxor. Si bien aún no fue evaluada la recepción de las

acciones por parte de los alumnos, las comunidades educativas de las escuelas pintadas se manifestaron con respuestas diferentes frente al fenómeno. En la primer intervención, realizada en la Escuela N° 65 "Bartolomé Mitre", la actitud fue de compromiso, tanto de la Dirección como de los padres de los alumnos que asisten al establecimiento. En la segunda, efectuada en la Escuela Provincial n° 15, la respuesta se exteriorizó con indiferencia y disgusto por algunos de los temas abordados en las paredes.

En nuestra forma de pintar en la calle, [afirma Luxor], cada uno es gestor de lo que hace, cuenta lo que quiere contar, porque la libertad no se termina con la del otro sino que se expande, entonces yo creo que en el construir de la libertad podemos lograr el potencial de la persona.



Figura 4. Luxor. somos muchaagua... Escuela n° 65 "Bartolomé Mitre"

Las obras artísticas instaladas en la calle por jóvenes creadores se despliegan en un espacio de convivencia abierto y activo. Dinámicas y cada vez más vigentes, "demuestran el compromiso de los artistas, que por ser ejercido desde una práctica política no institucionalizada, no deja de ser político y es quizá más eficaz" (Freyberger, 2008).

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

Fuentes de Internet

ACRA, Rodrigo (2011). "El arte urbano está desplazando al caballete", [En línea] [<http://mutants.com.ar/acra/>]

AJZENMAN, Gustavo (2012, 3 de marzo). "Se subestima el poder de lo visual", *Página 12*, Buenos Aires. [En línea], Consultado el 10 de mayo de 2012 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-24501-2012-03-03.html>,

FREYBERGER, Gisele (2008, mayo). "La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artistas efímeras en espacios públicos", en *Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Barcelona, Universidad de Barcelona. [En línea], Consultado el 10 de mayo de 2012 en <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/202.htm>.

TUDELA, Javier (2008, abril) : "Producción y gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos", en *Boletín Gestión Cultural*, Nº 16, Arte Público, España. ISSN 1697073X, [En línea], Consultado el 10 de mayo de 2012 en <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf>.

La evolución térmica de una pasta de loza

Su aplicación en la producción de sentido artístico

Maria Florencia Serra /

serramariaflorencia@hotmail.com

Licenciada y Profesora en Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Ayudante adscripta en la cátedra Taller Complementario Cerámica, FBA, UNLP.

Becaria de entrenamiento de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (2010-2011).

Verónica Dillon /

veronicadillon@hotmail.com

Licenciada y Profesora en Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Profesora Titular de la cátedra Taller Complementario Cerámica, FBA, UNLP.

Investigadora, evaluadora nacional y miembro de la CAT, Área de Ciencias Sociales, UNLP.

Nicolas Rendtorff /

rendtorff@hotmail.com

Licenciado y Doctor en Química, Facultad de Ciencias Exactas (FCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Técnico Ceramista, Escuela de Cerámica de Berazategui.

Docente del Departamento de Química, FCE, UNLP. Investigador de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.

El vocablo “cerámica” deriva del griego *κεραμικός*, *keramikos*, que significa “sustancia quemada”. Se trata de un material que ha evolucionado junto con el hombre, quien ha dispuesto del mismo gracias a su variedad de aplicaciones (Scott, 2007), tanto en arqueología como en geología, artesanía, ciencia y arte. Sobre la integración de estas dos últimas disciplinas versa el presente trabajo.

La *cerámica científica* se define como el conjunto de materiales inorgánicos no metálicos (Mari, 1998), que se clasifican en dos grupos a partir de sus propiedades texturales: por un lado, loza, gres y porcelana; por otro, los cerámicos de avanzadas. Todos ellos son utilizados según sus propiedades y objetivos finales. Los primeros abarcan las cerámicas utilizadas para el uso artesanal, industrial o artístico; el segundo comprende la cerámica de avanzada, constituida por materiales no tradicionales (Nitruro de Silicio [Si₃N₄], Carburo del Silicio [SiC], Zirconia [ZrO₂] o Alúmina [Al₂O₃]) y utilizada para fines más específicos. Esta clasificación responde a los métodos de procesamiento que permiten la obtención de productos nuevos o mejorados.

La *cerámica artística* es definida y tomada en cuenta como el barro madre que, desde el sedentarismo, acompañó a la civilización humana como vehículo que sirvió para materializar, con ritos, las ideas, las necesidades y las subjetividades del hombre al dejar sus huellas en los materiales realizados desde las comunidades de origen hasta la contemporaneidad. En la actualidad, el arte cerámico ha cambiado radicalmente la manera de concebir sus obras, dándole importancia a los procesos constructivos del artista mediante el estudio y los conocimientos del material con el que se trabaja. Esto permite un mejor control y manejo para cualquier tipo de modificación y de aplicación final.

En consecuencia, con resultados diferentes y paralelos, tanto la ciencia como el arte se sirven del mismo material.

Metodología para abordar un proyecto personal

En el esquema que muestra la Figura 1 se exponen los tres pilares que sostienen el presente

trabajo y que reflejan la metodología utilizada para analizar la relación entre los referentes artísticos y los recursos plásticos; entre los referentes artísticos y la caracterización científica; y entre los recursos plásticos y la caracterización científica. La vinculación de estos tres pilares permite alcanzar una producción artística de la disciplina cerámica con la característica identitaria de la materialidad, su cualidad predominante.

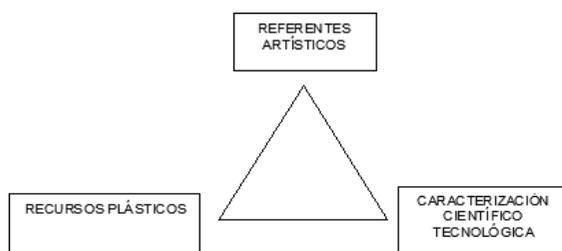


Figura 1. Esquema metodológico

El *aspecto científico-tecnológico* nos permitió conocer y comprender las transformaciones físicas y químicas que sucedieron en los materiales, de acuerdo a la correlación entre procesamientos, estructuras y propiedades, estableciendo diferentes características. Dicha caracterización fue realizada por el Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámica (CETMIC), dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-La Plata) y la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

El *aspecto artístico* consistió en el análisis y la investigación de obras pertenecientes a artistas contemporáneos, nacionales e internacionales, que tienen como protagonista a la materialidad de la obra cerámica. El último aspecto se refiere a los medios y a los recursos plásticos tradicionales utilizados para la elaboración del proceso constructivo, en cuanto al discurso poético en particular.

Parte experimental

Caracterización científico-tecnológica

Para la elaboración de la cerámica tradicional se utilizó la fórmula triaxial (arcilla-cuarzo-feldespato). En la fórmula base, se sustituyó el 60% del fundente principal por otros tres fundentes secundarios [Figura 2]; ésta fue la variable de

BASE 1	TINKAR 80%	CUARZO 15%	FELDESPATO 25%	
BASE 2	TINKAR 80%	CUARZO 15%	FELDESPATO 10%	TALCO 15%
BASE 3	TINKAR 80%	CUARZO 15%	FELDESPATO 10%	ESPODUMENO 15%
BASE 4	TINKAR 80%	CUARZO 15%	FELDESPATO 10%	CA. CALCIO 15%

Figura 2. Porcentajes de pastas elaboradas

procesamiento principal, al igual que la temperatura. Para la selección de las materias primas, se tuvo en cuenta la industria nacional, lo que permitirá su reproducción debido al fácil acceso a los materiales. Todas las caracterizaciones fueron realizadas bajo los lineamientos de las normas ASTM, IRAM, con equipamiento adecuado perteneciente al CETMIC [Figura 3].

Las pastas sinterizadas se calcinaron en un amplio rango de temperaturas, de 800 a 1300 °C, con rampa de velocidad de 5 °C/min, y mantuvieron su temperatura final durante 30 minutos. Su enfriamiento fue lento y sin intervención.



Figura 3. Esquema de caracterización de las pastas

Resultados y discusión de la caracterización de la pasta

Los resultados más relevantes de la investigación científico-tecnológica llevada a cabo para la aplicación a la cerámica artística están relacio-

nados con la información obtenida acerca de la plasticidad, la porosidad, la densidad y la evolución térmica. Dichos resultados permitieron conocer el comportamiento interno y externo de los materiales, para luego ser aplicados en el arte. Se pudieron establecer correlaciones entre las propiedades cerámicas de las pastas elaboradas, con respecto al procesamiento y las propiedades del material utilizado, y se pudieron desarrollar pastas cerámicas, como loza y gres, con materiales de procedencia nacional de buena disponibilidad y bajo costo.

Se concluyó que los fundentes secundarios influyeron en el punto de fusión de las pastas y, en consecuencia, sobre sus propiedades texturales y de color. De este modo, se puede establecer que, para el uso artístico, la pasta N° 2 (base 2) resulta una buena alternativa para obtener un gres (porosidad 0.3-0.1%), a temperaturas de 1200 °C, normalmente utilizadas en el ámbito artístico, con el consiguiente ahorro de energía y el posible desarrollo en los talleres de arte.

Esta características, sin embargo, está restringida por su índice de plasticidad, que es el más bajo de las pastas ensayadas. Por ello, deberán tomarse los recaudos necesarios a la hora de trabajarla. Esta metodología, poco conocida para el ambiente artístico, evidencia la posibilidad de explorar nuevas composiciones de pastas, a partir de la investigación y la incorporación de diversos fundentes, y permite indagar acerca de las distintas propiedades y calidades del material para ser utilizado como recurso en la producción de sentido.

Artistas referentes

Este pilar es de fundamental importancia para llevar a cabo el trabajo en su conjunto. Desde aquí partirán las ideas rectoras, los cimientos para organizar la propuesta y el proyecto en una obra personal. Al tomar diferentes artistas que responden al interés personal como disparador se puede, a su vez, indagar e investigar acerca de diversos aspectos, tanto conceptuales, como estilísticos y formales.

Los referentes seleccionados fueron: Peter Voulkos, Kosho Ito, Joan Serra y Claudi Casanovas. Entre ellos, quien merece reconocimiento, por ser un transgresor en la disciplina, es el es-

tadounidense Peter Voulkos, pionero en la cerámica artística contemporánea. Sus obras de alfarería tradicional se encuentran invadidas y alteradas por rasgos expresionistas del artista, que dotan a la cerámica de poéticas cargadas de sensibilidades subjetivas.

Lo poético de la obra del reconocido japonés Kosho Ito reside en el trabajo conceptual que realiza con la cerámica como material inerte, a la cual dota de vida y dinamismo mediante instalaciones a gran escala en museos, que poseen formas orgánicas e irregulares, reforzadas por el trabajo con materiales puros y técnicas novedosas, como la sinterización y conformadas en seco.

El español Joan Serra trabaja con el concepto de evolución térmica, influenciada por las modificaciones de las pastas. Lo destacable de este artista se devela en los procesos constructivos que se llevan a cabo por medio de las diversas composiciones de las arcillas y sus posteriores tratamientos térmicos. Serra juega con el comportamiento de diversos materiales y las propiedades adquiridas por los aditivos.

Claudi Casanovas, en tanto, es uno de los artistas más innovadores. Este ceramista crea esculturas a gran escala con variedades de arcillas. Sus piezas son una reminiscencia de la tierra de la que proceden; sus formas y texturas rocosas evocan paisajes y fenómenos geológicos. Al hablar de la obra de Casanovas, por su gran formato, hacemos referencia a las formas primarias y muy orgánicas. Una de sus cualidades es experimentar con pastas de desarrollo propio y presentarlas como un artista ceramista a gran escala.

Recursos plásticos y tratamientos formales

El arte existe para mejorar la manera de concebir el mundo, para entregarnos a los temas que nos convocan de otro modo, con una sensibilidad que la ciencia no puede proveer y que es necesaria para evolucionar como seres humanos. Ciencia y arte estuvieron unidos en el mundo desde los antiguos, pero el modernismo alentó la equivocada idea de que debían separarse y luego de la revolución industrial se desvincularon.

Debido a esto, es necesario realizar una mirada retrospectiva y afianzar la unión de dichas disciplinas, a fin de consolidar los conocimientos científicos previos y su posterior aplicación ar-

tística. En una obra de índole cerámica, Miguel Guzmán realiza aportes tanto en el mundo de la ciencia como en el mundo artístico. Al articular ambos lenguajes, es decir, el arte cerámico y el campo científico aplicado a la producción cerámica, permite encontrar nuevas vías para la construcción de sentido en obras personales.

Consideramos imprescindibles los aportes de los trabajos interdisciplinarios porque cambian los modos de investigación, permiten la negociación de ideas y el nacimiento de otras hipótesis. En este caso, junto con geólogos, químicos, físicos, técnicos y otros científicos –con una formación artística en apariencia menor–, conformamos un cuerpo en constante cambio, mediado por aprendizajes compartidos, y llegamos a intercambios enriquecedores, tanto en contenidos como en nuevas metodologías de trabajo.

La articulación solidaria de estos conocimientos aportó diferentes procesos de investigación/acción, y desde este posicionamiento recuperamos el valor lúdico de la búsqueda, la exploración, la selección, la clasificación y la sistematización de los datos, al capitalizar y secuenciar todas las reacciones en los materiales. Se asociaron y se unieron criterios metodológicos, procedimentales y expresivos en los ámbitos en los que actualmente trabajan nuevos becarios de diversas facultades.

Aunque algunos científicos persisten en privilegiar su campo sobre el artístico, principio que encripta los saberes en donde todo tiene un porqué y no es necesaria la construcción de subjetividades, se logró investigar articuladamente. Visto de este modo, el campo científico está formado sólo por objetividades experimentales que pueden y deben ser reproducidas en otro lugar. Y ese, probablemente, es el fin último. Esta concepción nace de una mirada algo parcial y, tal vez, equívoca, sobre los aprendizajes y la construcción de significados, al menos dentro del campo artístico. Además, es una visión que aún

hoy divide a las ciencias entre duras y blandas, y que pareciera legitimar que las artes sólo procuran placer y distracción, mientras que las ciencias se ocupan del conocimiento.¹

El arte, al igual que la actividad científica, se enseña, se aprende y propicia la *construcción de conocimientos al poner* en juego conceptos, sistemas de abstracción, síntesis, formulación y reformulación de ideas. Paralelamente, incentiva a buscar nuevos repertorios y soluciones, y propone diferentes estrategias para construir la mirada por su valor simbólico y metafórico, recursos indispensables en la formación de todo individuo.

Como testimonio, puede mencionarse la tesis de grado de la Licenciada María Florencia Serra presentada en el CETMIC. Dado que la obra es obra por el sentido producido, y a partir de las teorías de los situacionistas, se expuso un juego de blancos texturados que evidenciaban movimientos en las pastas, producidos por el ablandamiento como consecuencia del calor. El CETMIC es uno de los laboratorios que el Centro de Investigaciones Científicas posee en un predio de la localidad de Manuel B. Gonnet, y donde los investigadores disponen del equipamiento apropiado para la investigación pertinente a las arcillas y los cerámicos.

La tesis, denominada "Bacilosis", intervino artísticamente el laboratorio con la intención de establecer una analogía con los gérmenes que se transportan de huésped en huésped, y que invaden e infectan los cuerpos.

Comparación entre la cerámica artística y la cerámica científica

Una serie de operaciones retóricas, como el uso de las metáforas, intervinieron y re/organizaron el espacio con distintas estructuras espaciales y formatos. Los procedimientos adquiridos en el CETMIC, anidados en el proceso de evolución térmica de una de las pastas investigadas, sirvieron como recursos expresivos para evocar

¹ Nelson Goodman plantea que a partir de la cognición, tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo mediante los sistemas simbólicos: "Si 'conocer' es siempre un 'conocer a través de', arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios" (Goodman, 2003: 76). Desde el punto de vista del conocimiento, el autor critica el proceso que ha llevado a considerarlas como áreas contrapuestas.

movimiento, dinamismo, flexibilidad y vida que, a través del fuego, cambia a este material inerte y pesado. Se focalizó, entonces, en los recursos necesarios para la desmaterialización de la cerámica y se logró una obra personal de carácter simbólico y contemporáneo.

La selección de distintas texturas permitió abordar, desde la ficción, las microestructuras. Y en estos juegos entre similitudes, opuestos y absurdos se trabajó con analogías para invalidar los recursos y las maquinarias con las que los científicos trabajan cotidianamente. La Figura 4 muestra el laboratorio del CETMIC en su cotidianeidad, con sus equipos y muestras. Al lado está la intervención, cuya protagonista es la cerámica artística, que crea una atmósfera de invasión en el ambiente científico. Aparece la simbiosis antes mencionada: la cerámica artística se comporta como un germen que invade los equipamientos y las áreas del laboratorio. De esta manera, se puso en evidencia la idea de la cerámica como estudio de la ciencia aplicada a lo artístico, fiel reflejo del proceso interdisciplinario que se llevó a cabo.



Figura 4. Laboratorio del CETMIC

Reflexión final

La correlación entre los aportes científicos y los recursos artísticos contribuyeron a los procesos de elaboración proyectual y producción de la obra "Basilocis". Las estrategias estéticas se vieron influenciadas, de manera positiva, por la convergencia entre dos aspectos que en la actualidad aún se encuentran disociados: la materialidad y su tratamiento.

Mediante un riguroso estudio científico-tecnológico, y en el lugar adecuado, se unieron ciencia y arte. Fueron aplicados trabajos de campo en un proceso artístico auto identitario y auto referencial, y se los intenta transferir como nuevos contenidos académicos a distintas cátedras de la Facultad de Bellas Artes y a otras unidades académicas de la Universidad Nacional de La Plata.

Bibliografía

GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundo*, Buenos Aires, Libertador, 2003.

MARI, Eduardo: *Los materiales cerámicos*, Buenos Aires, Alsina, 1998.

SCOTT, Marilyn: *The potter's bible*, Barcelona, Evergreen, 2007.

La hibridación de carácter popular entre iconografía religiosa y política

Consuelo Dubor /
conzuelod@hotmail.com

Profesora de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La cultura visual latinoamericana posee un profuso corpus iconográfico referido al campo político y al campo religioso. Entendemos a la iconografía como un *paralenguaje* y acordamos con Román Gubern en que la expresión icónica

si no es un lenguaje en sentido estricto, constituye por lo menos un fenómeno paralingüístico, o un paralenguaje, ya que permite que un emisor, por medio de un conjunto de símbolos combinables y socialmente compartidos, transmita información e ideas a un receptor (Gubern, 1987: 108).

Ambos corpus están integrados a la vida social, legitimados y naturalizados. El espacio público es uno de sus escenarios, así como los medios de comunicación y los eventos culturales.

El discurso visual, esgrimido por los campos político y religioso, se entrecruza para generar una iconografía nueva en la que el sentido del mensaje se produce mediante operaciones de apropiación, que consisten en tomar atributos de íconos pertenecientes al otro campo para realizar una operación metafórica.

A partir de un ejemplo argentino y otro mexicano, el presente artículo pretende valorar la iconografía que surge a partir de la hibridación entre estos dos campos, porque da cuenta de la complejidad de la cultura visual creada por determinados grupos o sujetos sociales para entender y transformar la realidad social.

La hibridación iconográfica

Dentro del campo de la iconografía popular latinoamericana, los corpus más copiosos y tradicionales son el de la política y la religión. Lo que interesa en este caso es la fusión que se produce entre ellos, a partir de la creación iconográfica de carácter popular realizada por los diversos sujetos sociales que integran, orgánicamente o no, los movimientos sociales.

La iconografía no considera el valor estético de las obras, sus dominios conciernen a muchas obras

que no interesan a la historia del arte. Desde el punto de vista iconográfico, la obra de un mediocre artesano puede presentar tanto o más interés que la creación de un artista genio (Réau, 1996: 11).

Erwin Panofsky (1955) sostiene que el análisis iconográfico se realiza desde tres niveles que se implican: el preiconográfico, el iconográfico y el iconológico. Nos detendremos en este último, por ser el que descubre el sentido que para un contexto cultural particular tiene una determinada imagen.

Toda imagen forma parte integrante de un contexto cultural muy preciso. Y *contexto* que procede del latín, de *contextus*, es en aquel idioma el participio de *contexto*, significando por tanto, *enlazado, unido, entretelado* y como sustantivo significa, *nexo, trabazón, unión*. Por consiguiente, *contexto es lo que va con el texto*, su marco referencial indisoluble (Gubern, 1987: 126).

A partir de estas breves consideraciones, y de los tres niveles de análisis iconográfico que propone Panofsky, se analizarán dos imágenes: *Virgen de las barricadas* y *El ángel de la bicicleta*.



Figura 1. Autores anónimos, *Virgen de las barricadas*, Oaxaca, México, 2006



Figura 2. Autores anónimos, *El ángel de la bicicleta*, Rosario, Argentina, 2001

En la Figura 1 observamos una imagen de la Virgen, con el manto decorado con llantas de neumático en llamas y el rostro cubierto por una máscara anti-gas. De su cuello cuelga, a modo de collar, un alambre de púas y debajo posee una leyenda que dice: "Protégenos Santísima Virgen de las barricadas". En la Figura 2 vemos a un hombre alado que anda en bicicleta.

El *análisis iconográfico* comprende los temas. En la Figura 1, la fe converge con la lucha por la justicia social. El procedimiento que permite esta convergencia es la sustitución de los motivos propios de la Virgen (el rostro apacible, las estrellas del manto), por los correspondientes a la insurgencia social (la máscara anti-gas, las llantas de neumático encendidas, el alambre de púas, el texto). En la Figura 2, un luchador social es identificado con la pureza angelical, por medio de las alas que se le agregaron como atributo personal.

El *análisis iconológico* supone la interpretación de los valores simbólicos. El contexto particular de la Figura 1 es una revuelta popular en el pueblo de Oaxaca, México, en 2006. Puede leerse como una fusión entre el discurso religioso y el político que se manifiesta en el sentimiento religioso cristiano, fuertemente arraigado en la cultura popular mexicana, y en el pensamiento político libertario, también vigente en este contexto por el escepticismo hacia los partidos de izquierda (el Partido Revolucionario Institucional, PRI, estuvo muchos años en el poder y traicionó sus ideales). Las dos vertientes, la política y la religiosa, se integran en esta imagen para construir

un discurso poético que reclama por los derechos sociales del pueblo de Oaxaca.

La Figura 2 se sitúa en el contexto de las manifestaciones populares que repudiaban el estado de sitio decretado por el Presidente de la Argentina, en diciembre de 2001. La imagen puede interpretarse como la reivindicación de la lucha social por medio de uno de sus representantes y víctima de la represión, Claudio "Pocho" Lepratti, quien realizaba trabajos sociales en barrios en situación de emergencia en la ciudad de Rosario. Esta obra levanta las banderas de la dignidad de los sectores oprimidos, otorga un aura sagrada a un militante social y lo eleva por encima de la banalización del mundo. Mediante la metáfora de las alas, se exaltan los valores humanos genuinos, como la dignidad y la libertad. "Pocho vive", reza la leyenda que acompaña la imagen; ésta lo revive, para sus compañeros él vive en el trabajo social de todos los días.

Las dos imágenes son discursos poéticos de libertad; banderas que pregonan la justicia social para que sus hermanos latinoamericanos las escuchen y las acompañen. En ambos casos, las instancias de producción, de circulación, de reproducción y de consumo son similares, ya que constituyen expresiones estéticas de movimientos sociales.

La *instancia de producción* se da al calor de una revuelta social. Su modalidad es colectiva. Los *facilitadores* son las personas que guían el proceso, se discute qué se quiere decir, cómo hacerlo y luego se define la imagen. Se trabaja sobre la técnica del estencil, con varias plantillas de uno o de diferentes tamaños.

La *instancia de reproducción y de circulación* se relaciona con la apropiación que realizan de la imagen otros movimientos sociales o sujetos sociales que se identifican con esta reivindicación. Se reproducen los estencils, se la difunde en Internet, en libros, periódicos y publicaciones independientes, y se realizan impresiones de objetos y de indumentaria.

La *instancia de consumo* se da, en primer término, en la calle, en el marco de las manifestaciones o las tomas de espacios públicos, por medio del estencil. Luego, pasa a formar parte de libros, páginas de internet o se estampa sobre objetos e indumentarias.

Los casos descriptos dan cuenta de que la cultura visual es una creación constante y colectiva, un proceso abierto en el que conviven, entre otras, la iconografía religiosa y la política. Ambas convergen para producir, estéticamente, diferentes relatos de la historia. La cultura visual se nutre de imágenes precedentes, les otorga otro sentido, cambiando algún rasgo y agregándole atributos o acompañándolas con algún texto que las resignifique. Lo interesante es el *valor exhibitivo* de estas producciones, el alcance al público en general: todo aquel que circule por la vía pública es interpelado por estas imágenes, que le generan inquietud, asombro, adherencia o rechazo.

Habría que centrarse, en lo sucesivo, en el estudio de otros corpus existentes en la iconografía popular que se imbrican en los muros de los espacios públicos y forman un texto con rasgos de palimpsesto. En ellos se superponen discursos, que contradicen, discuten o apoyan marcas anteriores en el muro; se genera un tipo de diálogo, formado por una trama compleja de imágenes y de palabras, que representa la multidiscursividad de nuestro mundo contemporáneo.

Bibliografía

GUBERN, Román: *La mirada opulenta*, Barcelona, Gili, 1987.

PANOFSKY, Erwin: (1955) *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serval, 1996.

La soledad en el creador y la incomprensión en el público

Conversación con Dalmiro Sirabo¹

Ignacio R. Gálvez/

igragalvez@yahoo.com.ar

Profesor en Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

El siguiente trabajo tiene como punto de partida el encuentro grupal -la clase de Psicología del Arte, en la que yo era alumno- con el artista plástico Dalmiro Sirabo en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" de La Plata. El evento se llevó a cabo el día jueves 20 de octubre del 2011, a las 14 horas. Tuvo una duración de dos horas y el artista exhibió dos obras propias, que son patrimonio del museo, y una serie de bocetos de trabajos que se encontraba realizando. En el presente trabajo recogeremos parte de conceptos y opiniones acerca del arte, que fueron planteadas por este grupo, y opiniones personales referidas al tema propuesto.

De esta conversación lo que me llamó poderosamente la atención fue la visión que posee Sirabo de su propia actividad creadora. En un momento dado, un poco a modo de chiste -pero fue una afirmación seria- nos cuenta que hay personas que a veces le solicitan ir a su taller para ver cómo trabaja, y él les responde "¡Nooo!... para qué", explicando que tiene la certeza de que el invitado la va a pasar mal, se va a aburrir, viendo lo que él hace. Esto expresa una cierta incomprensión por parte del público y un sentimiento de soledad, que él reconoció que existe, pero que, igualmente, tiene la necesidad de continuar con su trabajo creador.

Otra curiosidad, en esta jornada, fue que Si-

¹Dalmiro Sirabo nació en San Luis, Argentina, en 1939. Cursó estudios de visión, diseño, arquitectura y realizó cursos de perfeccionamiento en Museos de Arte en el Smithsonian Institution, Washington D.C. y New York. Participó en propuestas estéticas relacionadas con las "poéticas constructivas". Fue miembro del grupo *Sí*, que, junto a Horacio Elena y Lalo Paineira, exhibió los primeros cuadros informalistas en la ciudad de La Plata.

Sobre su trabajo escribió: "La obra comienza a transmutarse, a transfigurarse en una inesperada metamorfosis simbólica (...) Aparecen así las advertencias premonitorias que presagian turbulentas precipitaciones, mientras que su organización poética, basada en austeras simetrías bilaterales, comienza a potenciar su operatividad simbólica. (...) Inmerso en este verdadero 'archipiélago' de alternativas especulares, siento haber accedido a una dimensión espiritual dentro de la construcción simbólica que ilumina el camino de la 'inescrutable galaxia post moderna.'" (González de Nava, 2007).

rabo cerca del final de la charla, viendo que no le hacíamos preguntas, nos propuso que le contáramos qué nos parecía su obra. Nos mostró uno de sus bocetos y dijo, dirigiéndose a una compañera: "Decime qué te causa ver esto". Comenzó, la alumna, con una descripción formal que se adecuaba al boceto. Pero lo curioso fue cuando otra compañera planteó que a ella le provocaba una sensación "inquietante", lo cual me hizo notar que a mí también me provocaba esa sensación, en algún sentido que no podía definir en ese mismo instante. Luego de unos minutos, encontré una explicación, rápida para ello, que satisfacía medianamente mi inquietud. Esta explicación rondaba entorno a que los bocetos y una de sus obras, presentes en el lugar, manifestaban cierta inestabilidad, una falta de equilibrio. Más adelante volveremos sobre este punto.

Las preguntas que surgen aquí son por qué esta soledad por parte de un artista contemporáneo, por qué esta incompreensión por parte del público. La incompreensión, en alguna medida, es un rechazo, lo que significa que hay una negación hacia esos objetos. Esto manifiesta que los objetos, no sólo los artísticos, con los que convivimos, producen una perturbación o, mejor dicho, una estimulación, no pueden pasar desapercibidos: o se los disfruta o se los rechaza, pero ellos ahí están interactuando con nosotros.

Sobre estos aspectos, que llamaron mi atención en la conversación con Dalmiro Sirabo, indagaré en este trabajo, para intentar darnos algún tipo de explicación, recurriendo al aporte dado por la Psicología del arte. Estas contribuciones consisten principalmente en "(...) el conocimiento del ser interior del artista y sus modos de expresión (...)" (Huyghe, 1984), así como, también, la forma de recepción por parte del espectador; estas relaciones por mecanismos "a la vez objetivos y subjetivos" (Huyghe, 1984). Asimismo, es conveniente tener en cuenta los aportes realizados por la Psicología de la Gestalt, en lo relacionado a la estructuración y la manera de organizar lo percibido.

¹ Ver imágenes en galería adjunta.

² Dalmiro Sirabo. Notas tomadas en la conversación. La Plata 2011. Se debe tener en cuenta que, al no ser una desgrabación, lo dicho puede haber sufrido alteraciones. (El destacado es de Sirabo).

³ Ver imágenes en galería adjunta.

⁴ Dalmiro Sirabo. *Ibidem*.

La elección de un modo de expresión

Dalmiro Sirabo participó y fue cofundador del grupo de artistas platense *Sí*. En él, comenzó una actividad plástica volcada al informalismo, pero, posteriormente, se volcó a un constructivismo geométrico¹, el cual prosigue en la actualidad. En la conversación, él fue muy claro en cuanto a por qué eligió esta estética. Fue una de las primeras cosas que señaló. Él decidió expresarse con pocos recursos, un minimalismo: "menos es más". "Los precursores de esta estética fueron los anglosajones a principios del siglo XX", señaló.

Cuando vemos un banco nos cuesta verlo como obra de arte, porque somos occidentales. Le tenemos que agregar algo más. Los anglosajones fueron los primeros en señalar estos problemas. El objeto sólo existe como *abstracto extraño*. Uno siente un extrañamiento. Las obras son parte de un lenguaje, de alguna manera, nos sugieren signos, un pasado. El artista vuelve a sus orígenes, pinta como bárbaro en una época de barbaros. Eso es el arte contemporáneo.²

Como vemos en sus palabras, sus obras incursionan en la significación más básica o primordial; se podría decir que es un tipo de *Construcción del símbolo*³, como se llama una de sus obras.

Próximo al cierre de la jornada insistió sobre el mismo tema, citando a J. Romero Brest:

El artista con la llegada de la imprenta se ha liberado..., porque el público lee y ya no tiene que explicar tanto. A partir del Renacimiento el artista pone mayor esfuerzo en el significado. Luego en la Modernidad el artista busca lo que debería ser significado.

El arte desenvuelve un camino a lo primordial, se despoja de elementos, es el *striptease* del arte.⁴

A las obras de Sirabo hay que entenderlas o buscarles sentido desde esta perspectiva. Construye objetos, un "abstracto extraño", que cobra

una existencia propia e independiente, que pide ser explicado por el observador. Toda observación provoca una estimulación en los sentidos, y el sujeto intenta interpretar el estímulo. La obra de Sirabo juega con esta lógica, produciendo una perturbación, en "las experiencias interiores de los otros" (Weber, 1966), que solicita explicación. Sirabo es plenamente consciente de esta situación y le interesa motivar el aspecto creativo del observador. Este aspecto, la observación creativa, es una valoración contemporánea:

Lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, la visión resultó ser una *aprehensión de la realidad auténticamente creadora*: imaginativa, inventiva, aguda y bella. Se hizo patente que las cualidades que dignifican al pensador y al artista caracterizan todas las actuaciones del espíritu. Los psicólogos empezaron a observar también que ese hecho no era ninguna coincidencia: que unos mismos principios rigen las diversas capacidades mentales, porque la mente funciona siempre como un todo. Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención. (Arnheim, 1979)

La obra de Sirabo, como vemos, aborda el problema del sentido del objeto artístico, de lo "que debería ser significado"; por esto es que, quizás, prefiere la abstracción geométrica ya que tiene aspectos similares a un código, patrones y regularidades que se pueden reiterar e identificar fácilmente, a diferencia de las formas orgánicas. Por otra parte, abandona la imitación de la naturaleza, lo que puede manifestar un intento de construir un lenguaje propio, como mencionó en la charla "Las obras son parte de un lenguaje", y es notorio que él desea construir signos nuevos.

Lo "inquietante"

Lo ideal para comprender una obra de arte sería ponerla en relación con un mundo de productos culturales de su tipo, algo que intentamos llevar a cabo en el punto anterior. Y en el caso de querer indagar sobre las características personales de un autor es apropiado, sin lugar a dudas, la metodología propuesta por Huyghe (1984), la cual consiste en obtener fotografías de

varias obras de un artista y ordenarlas cronológicamente, para luego proceder a una observación detenida en busca de patrones recurrentes y elementos que se apartan de la normalidad.

"Es así como siento fluir entre las diversas obras una repetición que indica la permanencia subyacente de ciertos elementos obstinados: éstos son los que pertenecen genuinamente al artista." (Huyghe, 1984)

Este abordaje del problema analítico está en sintonía con los postulados de la Teoría de la Gestalt, ya que "la estructura del todo [en este caso las obras realizadas por el artista a lo largo de su vida] interactúa con la de sus componentes" (Rey, 2009). De esta forma se logra una visión del sistema productivo del artista.

Lamentablemente, en las imágenes de las obras que pude recolectar de Dalmiro Sirabo, no logré obtener las fechas en que fueron realizadas, salvo una que es del 2007 [Figura 6]. Pero, a pesar de ello, se pueden observar tres tipos formales distintos. Un tipo de agrupamiento formal podría darse entre las obras representadas en las figuras 1 y 2; por otro lado, con las figuras 3 y 4; y, por último, en las figuras 5 y 6.

El primer grupo consta de formas geométricas planas acromáticas; en cambio, el segundo presenta la aplicación de color. Y en el último caso las figuras geométricas guardan entre sí distintos niveles que se superponen unos sobre otros.

Observemos más en detalle: en la figura 1 distinguimos una combinación de rectángulos y cuadrados que se unen por un tratamiento acromático, formando una unidad, una figura. Presenta un alto contraste con el fondo en donde se exhibe. Es un objeto que necesita ser enseñado sobre un fondo liso para que se realice como figura. La figura 2 presenta los mismos principios constructivos. En estos dos casos la propuesta estética apunta a un juego perceptual entre figura y fondo.

En cuanto a las figuras 3 y 4, se aplica color, con distintos valores, sugiriendo una ambigüedad en la lectura. Pude ser leída, la figura 3, como líneas de distintos espesores, que cierran espacios o, si no, como cuadros huecos que se superponen a un cuadrado base. En la figura 4 la presencia de ortogonales, fugando hacia el centro, provo-

ca una sensación de profundidad, un túnel. Pero, también, se puede leer como su opuesto: una pirámide vista desde arriba. Como vemos, el juego visual que propone la obra se encuentra, en estos dos casos, en la ambigüedad de su lectura. Este es el aspecto poético de la propuesta del artista.

La figuras 5 y 6 comparten el hecho de que la superposición de formas se realiza en la práctica. No está sugerida como en las obras de las figuras 3 y 4. Son estructuras geométricas recostadas unas sobre otras.

En estas dos últimas obras se gana en una dirección de la interpretación (figuras 5 y 6) perdiendo el aspecto ambiguo señalado en el segundo grupo. Este tercer grupo, a su vez, acentúa un desequilibrio, ya que estos niveles mencionados descansan uno sobre el otro, pero, al exhibirse en forma vertical, las obras provocan cierta sensación de "inquietud", de inestabilidad, porque contradicen la ley de gravedad, no se ve claramente cómo se sostienen. Es decir, por efecto de la gravedad, al encontrarse en posición vertical, deberían "caerse". Uno tiende a interrogarse cómo es que no se caen, para responderse: ¡ah!, están sujetos entre ellas.

Como vemos estos tres grupos marcan distintas formas de estimulación perceptual. En el primero hay un juego entre figura y fondo, en donde el objeto artístico busca destacarse como figura al ser colocado en un fondo blanco. El segundo grupo juega con la ambigüedad ilusoria que permite múltiples formas de lecturas. Y el tercer grupo desarrolla superposiciones que serían más estables en posición horizontales, y las exhibe verticalmente. Son diferentes procedimientos que exigen ser explicados por nuestros sentidos, inquietan nuestra percepción por su forma inusual, por su ambigüedad de lectura o por su inestabilidad. Despojada de iconografía, la obra de Dalmiro Sirabo contiene la esencia del arte, manipula el lenguaje plástico, para estimular perturbadoramente nuestros sentidos.

Conclusión: Relación artista creador/espectador

Ya nos hemos preguntado sobre el porqué y la forma en que estas obras buscan ser explicadas por nuestros sentidos. Ahora nos falta indagar sobre los motivos de la soledad que sienten algunos artistas.

Weber (1966) plantea entender al objeto artístico no como una conducta. "(...) el arte no es un comportamiento (en el sentido en que los psicólogos entienden esta palabra), y, menos aún, un comportamiento simple."

Entiende que los objetos artísticos necesitan ser explicados por el receptor, el público, por lo cual se coloca como un fenómeno.

El método fenomenológico es originariamente un análisis de las significaciones, de aquello que es pensado en los conceptos y afirmado en los juicios. El objeto del análisis consiste en *la aclaración completa de la significación*, es decir... en la *regresión hacia los hechos últimos, simples, que valen como intuiciones y son vividos con un testimonio intuitivo*. Tal fenomenología no es una simple descripción que se contente con datos no aclarados.

En principio, es posible establecer, a propósito de cualquier objeto, *qué significa ese objeto para nosotros*. No solamente el significado de su designación, sino el objeto mismo, como objeto de la percepción, del recuerdo, de la imaginación, puede ser analizado desde este punto de vista. (Geiger, Külpe en Weber, 1966).

Es decir, que para llegar a significar un objeto no basta con una aproximación "inductivo-deductiva" sino que es necesaria una interpretación para señalar las sensaciones que nos propone ese objeto, lo cual no significa una interpretación 'libre', sino que hay motivos para que nos provoque determinadas sensaciones. Weber (1966) sostiene que "el estudio fenomenológico, para estar a cubierto de lo arbitrario, supone determinado monto de investigaciones históricas, sociales, incluso psicológicas y biológicas, los 'hechos últimos' del fenomenólogo demuestran ser exteriores al horizonte de las significaciones y las conciencias". Por lo cual, la significación es una relación dialéctica entre lo que el objeto provoca y lo que el receptor espera y sabe de ese objeto. Ahora bien, cuando ese objeto no posee un significado que lo relacione con un tipo de designación determinada -por que no tiene iconografía, por ejemplo-, como es el caso de la obra de Sirabo, el significado habrá que buscarlo por el lado de lo que nos provoca, intentando una *"regresión hacia los hechos últimos, simples, que valen como*

intuiciones y son vividos con un testimonio intuitivo". Es decir: el significado se torna más intuitivo.

Este tipo de búsquedas en el arte es más complejo de comprender y de valorar por parte del público. Esto se debe, especulo aquí, a que vivimos en un mundo en el que hay una sobreabundancia de estimulaciones e información, y estas propuestas estéticas van a contrapelo de esta realidad. El espectador puede responder, por lo menos, de dos maneras: o rechaza la perturbación, provocada por la obra, negándola, desvalorizándola o intenta comprenderla; es aquí, donde se produce el aspecto poético, que es el objetivo del artista.

Sin ir más lejos, la obra de Dalmiro Sirabo que se encuentra emplazada en la terminal, es un fiel ejemplo de ello: está colocada en el Hall de ingreso, en donde uno recibe muchísimas estimulaciones y corre para llegar a tiempo para abordar el ómnibus, intentando no llevarse a nadie por delante. En este cuadro la obra de Sirabo nos propone, a mi entender, un hermoso contraste entre un tumulto veloz, alocado y contradictorio; y un objeto sencillo, que solo tiene su sencillez para pedirnos que nos detengamos, que le prestemos atención.

Bibliografía

Arnheim, Rudolf (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Forma.

Huyghe, René (1984). *Conversaciones sobre el arte. Respuestas a Simon Monneret*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Rey, Laura (2009). *En torno a la psicología de la Gestalt y el arte*. Mimeo.

Weber, Jean Paul (1966). *La Psicología del arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Fuentes electrónicas

González de Nava, Enrique. "Isasmendi y Sirabo en el MACLA", [En línea], <<http://www.macla.lapla-ta.gov.ar/exposiciones/anteriores/2007/Copia%20de%20Sirabo%20Isasmendi.htm>>, [21 de Octubre de 2011].

Obras

Sirabo, Dalmiro. *Sin Título*, Acrílico sobre madera, 145 x 75 cm, <s.a.>, [En línea], <<http://www.estimarte.com/?cmod=artistshome&cf=1&csearch=Dal>

<http://www.geometriaenelarte.planoazul.com/fotos/index.htm>>, [21 de Octubre de 2011].

Dalmiro y su obra. <s.a.>, [En línea], <<http://www.geometriaenelarte.planoazul.com/fotos/index.htm>> [21 de Octubre de 2011].

Sirabo, Dalmiro. *La familia de la pequeña luz*, Acrílico sobre tela, 80 x 80 cm, <s.a.>

_____ *Sin Título*, Acrílico sobre tela, 34 x 34 cm, <s.a.>, *ibidem* figura 1 y 3.

_____ *Expansión Urbana*, Acrílico sobre madera, 240 x 240 cm aprox., obra emplazada en la Terminal de Omnibus de La Plata, <s.a.>. Foto propia, 2011.

_____ *Construcción del símbolo*, Acrílico sobre madera, 57 x 57 cm, 2007, [En línea], <<http://www.artnet.com/artists/dalmiro-sirabo/past-auction-results>>, [21 de Octubre de 2011].

Las marcas como elementos constituyentes de la identidad del sujeto

Silvia Andrea Cristian Ladaga /
crisladaga@geardesign.com.ar

Licenciada y Profesora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Doctoranda en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Docente en TALLER 2, DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL, FBA, UNLP.

Directora de la Galería PISOUNO ARTEDISEÑO, www.pisounoarte.com.ar.

Muchas veces nos pueden resultar extraños los comentarios que definen a un sujeto en relación con el automóvil que maneja, la ropa o los zapatos que lleva puestos, la profesión que ejerce, etc. Sin embargo, cuando interactuamos con el otro, percibimos la imagen personal proyectada y leemos, rápidamente, un perfil. La selección de la indumentaria, la prolijidad, la coherencia, la estética y el estilo son un rasgo primario de proyección simbólica que, en el juego de roles sociales, uno es capaz de decodificar consciente o inconscientemente.

Toda la carga simbólica denotada en las marcas forma parte de la *fachada* que el sujeto utiliza para manifestarse, como enuncia Erving Goffman en sus trabajos.

Es el tema: las marcas como externos constituyentes de la identidad del sujeto.¹

Identidades creadas

En el proceso de generación de marca para una empresa, los profesionales en comunicación inician sus proyectos a partir de conceptos que se relacionan con las connotaciones que la firma quiere transmitir al público/sociedad. Este proceso deriva en un conjunto de producciones gráficas y textuales denominado *identidad de empresa o imagen de empresa*, donde la *misma* es la parte visible de ese todo en formación.

En la marca se visualizan las *promesas* que la empresa proyecta a la sociedad. Estas se piensan, se analizan y se construyen meticulosamente en pos de obtener una identidad completa, con el objetivo de lograr en los sujetos una identificación proyectiva. Los resultados de una comunicación precisa podrán ser evaluados cuantitativamente y esto será proporcional a la empatía que los sujetos alcancen con los enunciados registrados en la marca (elementos denotados-connota-

¹ El seminario "Aproximaciones al campo comunicacional: subjetividad, cultura masiva y configuraciones sociales contemporáneas", dictado por la Dra. Vanina Papalini en 2011, motivó el interés por abordar la temática de este trabajo.

dos), y que posibilitarán posicionarla en el lugar de opción de consumo.

Respetar las promesas será una decisión de la entidad en relación con los productos que ofrezca y con sus políticas de generación de identidad. Las organizaciones que mantenían sus promesas, generalmente asociadas a la calidad de sus productos o a la permanencia en el tiempo, lograban en el público la legitimación de sus discursos comunicacionales. Pero ¿esto sigue siendo así? En sus análisis sobre la imagen de empresa, Joan Costa señala:

El público dejó de comprar productos para comprar marcas; está ahora dejando de comprar marcas para comprar *imágenes* de marca. Las marcas identitarias de productos y servicios, así como la imagen corporativa, deberán *significar algo* para la gente. Algo que no está en los productos ni los servicios mismos, sino en sus *valores simbólicos* (Costa, 2009).

Cuando la síntesis mental creada como identidad de empresa (donde la parte visible de su corpus es la marca) es lo suficientemente *pregnante*,² intensa y cargada de significación, afecta al individuo que la configura. Éste la retiene en su mente (racional o emocionalmente) para reaccionar ante los estímulos emitidos por la compañía en sus diferentes comunicaciones, generando patrones de conducta relativos al fin del consumo. Como señala Carlos Carpintero:

Todo producto significativo es por definición metafórico y sintético; y su dimensión poética es lo que nos seduce, nos convoca y se convierte en estrategia de persuasión, en este caso manifestada como enunciado visual (Carpintero, 2007).

Ahora bien, ¿qué es lo que aportan al sujeto las imágenes creadas por las empresas como un todo identitario? ¿Necesita el sujeto de los valores proyectados por éstas para configurar su per-

fil de identidad?

Goffman orienta estos cuestionamientos, enunciando que el hombre basa su autoconfianza en la impresión de la realidad que proyecta hacia los otros. Por lo tanto crea una "fachada" donde cimenta una apariencia en relación con la imagen que quiere proyectar a la sociedad. Funcionales a este concepto, las marcas irrumpieron deliberadamente en la realidad social para constituirse no sólo en producto cultural, sino en cultura misma.

Antecedentes: la marca como escritura

En el terreno del lenguaje, la escritura es una forma de representación que siempre estuvo ligada a la idea de oralidad. Aristóteles definía a este medio o dispositivo como *el registro de la lengua hablada*; los autores clásicos, por su parte, la definían como *un sistema de signos que representa en forma visible la lengua hablada*.

Los historiadores de la escritura sitúan las primeras grafías en la escritura cuneiforme, aproximadamente en el año 3500 a.C. Sin embargo, son las escrituras pictóricas³ las primeras que expresaron escenas o narraciones de los acontecimientos destacados a ser relatados. Extensa es la historia de decodificación de referentes visuales que portamos como sujetos.

Es apropiado citar la clasificación de escritura que propone Gregorio Piechocki (2010):

- Pictográfica: grafía sintética que representa el objeto a narrar (un pez, para expresar pez; un árbol, para relatar árbol).
- Ideográfica: con un nivel de abstracción mayor, los signos gráficos se asocian con una expresión o un significado de una lengua. Representan ideas, acciones, conceptos que no se identifican con objetos de la realidad, sino que su significado está establecido por códigos (jeroglíficos egipcios, ideogramas chinos).
- Logográfica: escalón intermedio entre escritura ideografía y alfabética. Se reproducen los significados

² *Pregnancia*: medida de la fuerza con que una forma se impone al espíritu, impregnándolo y determinando el movimiento de sus ojos (Costa y Raposo, 2008).

³ El antecedente más cercano de los símbolos previos a la escritura son los petroglifos. Los más antiguos datan del paleolítico superior o del neolítico. Su uso, como forma de comunicación, data del año 10.000 a. C. Más adelante, hace alrededor de 7.000 ó 9.000 años, comenzaron a aparecer sistemas de escritura como las pictografías.

de las palabras sin dar indicación alguna de su pronunciación. Cada palabra está representada por un único signo y este guarda similitud con el objeto, pero con una expresión de mayor estilización o abstracción. El objeto de referencia no es tan obvio a primera vista; de todas maneras, este tipo de escritura puede ser compartido por diferentes lenguas.

- Alfabética: es la representación de sonidos por medio de letras. El alfabeto es un conjunto de símbolos escritos en el que cada uno representa un sonido único y supone el más alto nivel de abstracción.

En síntesis, las escrituras se pueden agrupar en representaciones icónicas de la realidad (pictografías, ideografías) y en escrituras que expresan diferentes unidades lingüísticas (logográficas, alfabéticas).

En la actualidad, para la producción de marcas se trabaja con los conceptos de pictograma, diagrama (logograma) y fonograma (alfabética). Se crean signos que, rápidamente, se identifican con objetos de la realidad o sugieren (en relación con su estructura formal y cromática) conceptos ya integrados en la cultura visual contemporánea. Tantos años de desarrollo y de aprendizaje del lenguaje son el fundamento para que las imágenes construyan relatos y mensajes con los cuales identificarnos rápidamente. Base firme donde se apoyan las decisiones gráficas y simbólicas para la generación de las marcas.

La experiencia mediada en la constitución del yo

Los sucesos a lo largo de la historia, y en especial los avances tecnológicos, nos instalan en la actualidad como sujetos en una sociedad globalizada. El desarrollo exponencial de los medios masivos de comunicación genera aquello que Anthony Giddens denomina *redes de experiencia mediada*:

Las imágenes visuales presentadas en tv, cine, video, crean redes de experiencias mediadas donde el objeto y el sujeto reales parecen tener una existencia menos concreta que sus representaciones en los medios de comunicación (Giddens, 1998: 42).

En este ambiente, la disputa entre las marcas para protagonizar la elite de mercado ha llegado a profundizar las estrategias más complejas,

capaces de orientar las elecciones humanas y de hacernos creer que éstas son propias y libres. Este punto es enunciado en la definición de reacción del yo que menciona George Mead: "[...] toda reacción a una experiencia contendrá un elemento de novedad, el que le proporciona al yo la sensación de libertad, de iniciativa" (Mead, 1973: 184).

A partir del desarrollo económico que en la década de 1960 generó el desarrollo industrial en los países centrales dio inicio a una etapa de consumo de masas. Como tantos otros productos, los electrodomésticos, los autos y los teléfonos dejaron de ser privativos de las minorías. Las empresas comenzaron a comprender que su imagen sería el elemento diferenciador con la competencia: las etiquetas de las marcas fabricantes se ocultaban en el interior de los productos o aparecían en pequeña escala, como marca de diseñador. Para los años ochenta, las marcas pasaron a ocupar un lugar de preeminencia en los productos, a hacerse más visibles y a analizar su preferencia de legibilidad en relación con la ubicación/tamaño para su stampa. De este modo, empezaron a manifestar la jerarquía y el status social de quien las portaba o adquiría: la marca como significante de ostentación.

El espacio de predominancia que ocupan estas producciones para crear una fachada apropiada que destaque el rol social que ocupamos (o pretendemos ocupar) es un camino rápido y efectivo. En la construcción de fachada, las marcas –mediante su significativo cargado de valores simbólicos– ofrecen la imagen deseada para configurar el medio y la apariencia. Construimos el escenario con muebles, vehículos, cuadros, tecnología, etc. (Bd Barcelona, Picasso, Apple, Mercedes Benz, IBM, Microsoft), y la apariencia con indumentaria u objetos accesorios (Nike, Tommy Hilfiger, Louis Vuitton, Rolex).

Como aporta Goffman: "Quizá el elemento más importante de la dotación de signos asociada con la clase social consista en los símbolos de status, mediante los cuales se expresa la riqueza material" (Goffman, 1981: 75). Avanzando en este concepto, muchas veces la necesidad de ascenso, dentro de la escala social, exige una actuación donde las expresiones representadas son configuradas en relación con un status superior

al de actuante. Allí, también, están las marcas, acudiendo prestas a solucionarnos el problema.

Este es casi el aspecto más evidente de la correlación marcas-sujetos. En una observación menos crítica, y si se complejiza este vínculo, entendemos que las marcas son elementos del lenguaje y éste, como enfatiza Mead, es un constituyente esencial para el desarrollo de la persona. Estos dispositivos interactúan cotidianamente en la actividad social, como parte constituyente de nuestro desarrollo como personas.

En un universo de comunicación masiva los enunciados emitidos son resultado de claras posturas ideológicas de sus productores. Los fines perseguidos generan discursos orales o visuales, parametrizados en estrategias altamente analizadas, para alcanzar el éxito. Por esta razón, las estrategias de las compañías no esperan ni la resolución de los vaivenes económicos ni la de los aciertos de sus propias comunicaciones. Para liderar el mercado hay que anticiparse y para eso los buenos resultados de las apuestas publicitarias no se basan, en primera instancia, en la calidad estética mencionada por Carpintero: ese será el significante a mostrar, resultado de un largo proceso de decisiones comunicacionales.

Una vez que las marcas logran que los productos sean sus portadores, comienza la fase siguiente: ser parte de la vida social. Hacia la última década del siglo xx, la búsqueda de nuevos soportes de posicionamiento las llevó a ubicarse en los patrocinios de los espacios culturales, agregándose valor recíprocamente y recibiendo, a su vez, participación en la vida social. La destreza de absorber las iconografías de los sucesos sociales destinados a patrocinio les permitió proyectarse y extender este tipo de diseño, compartiendo afinidades culturales directamente con los sujetos. Las marcas dejan de aparecer sólo en los productos y pasan a formar parte de la vida activa de la sociedad, de la cultura diaria, y ésta les añade valor. Las marcas aparecen en el paisaje urbano: cine, muestras de arte, conciertos, eventos deportivos, actos, celebraciones, y lo que proyectan es asimilado por quienes participan de esa cultura como parte de su fachada.

Conclusión

El individuo se constituye persona a partir de

la interacción con el otro y, por lo tanto, su conformación como tal se basa en las interacciones simbólicas de lo que Mead denomina *el otro generalizado*. Las marcas son objetos simbólicos, un producto cultural que también forma parte de ese otro generalizado que influye en la constitución de la persona:

Cualquier cosa –objeto, serie de objetos, animado o inanimados, humanos, animales o físicos– hacia el cual el individuo humano actúe o reaccione socialmente, es un elemento en el cual está el otro generalizado; y, adoptando las actitudes de éste hacia él, se torna consciente de sí como objeto o individuo y de tal modo desarrolla una persona o personalidad (Mead, 1973: 184).

El juego simbiótico propuesto por las marcas genera identidad en el sujeto que las percibe y éste, a su vez, les provee entidad. Un otro generalizado mayúsculo (Coca Cola, Nike, Toyota, etc.), que en su interrelación con los sujetos incorpora las prácticas mass media, logra una presencia con alta carga simbólica y una visibilidad reproducida en millones de veces que, proyectada, es incorporada holgadamente por las afinidades y las simpatías que produce. Como afirma Giddens: “Los medios no reflejan realidades, sino que, en cierta medida, las configuran” (Giddens, 1998: 42).

Casi como un paralelo de algunas antropofagias rituales, donde consumir la personalidad, primero, y el cuerpo, después, incrementaba la energía que servía para expandir la conciencia del canibal, consumimos marcas, como parte de ese otro generalizado, y vamos constituyendo identidad.

Para profundizar esta posición, habría que analizar el devenir histórico: las revoluciones industriales y la especialización del trabajo, la tecnificación y la evolución de los mass media, los estudios sociológicos, psicológicos y los alcances de la comunicación en la actualidad. Sin embargo, la carga simbólica que las empresas han ido incorporando a sus marcas, añadiéndoles identidad, valores y hasta un “comportamiento” –expresado en acoplamiento a patrocinios de eventos culturales que le son afines o generando sus propios eventos (recitales, concursos, proyectos

ambientales, etc.)- va constituyéndolas no sólo en producto cultural, sino en cultura misma, que influye en la conducta de los sujetos.

Al racionalizar el hecho de que los individuos nos formamos personas en un proceso social de interacción, donde, a su vez, somos sujeto-objeto, quienes están en posición de utilizar canales de comunicación, que construyan un otro para reflejarnos y generar una experiencia social de identificación, poseen una actitud dominante en relación con qué respuesta/reacción esperar. "Es en esta forma que la comunidad ejerce su control sobre el comportamiento de sus miembros individuales, porque, de esa manera, la comunidad social entra, como factor determinante, en el pensamiento del individuo" (Mead, 1973: 184).

Observamos en las marcas, o en la más compleja generación de identidad de empresa, una diversidad de expresiones lingüísticas, simbólicas, comunicacionales, culturales que, a corto o mediano plazo, logran imponerse a las reacciones que puedan oponer resistencia. Ser parte constituyente de la cultura en la cual el sujeto se desarrolla, les permite ser naturalizadas por éste como parte del ambiente social y, por lo tanto, fácilmente asimiladas.

Bibliografía

CARPINTERO, Carlos: *Sistemas de identidad*, Buenos Aires, Argonauta, 2007.

COSTA, Joan: *Imagen corporativa en el siglo XXI*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.

_____ y RAPOSO, Daniel: *La rebelión de los signos*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1981.

GIDDENS, Anthony: *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1998.

MEAD, George: *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductivismo social*, Barcelona, Paidós, 1973.

PIECHOCKI, Gregorio: "El lenguaje y la escritura", en CUCATTO, Andrea (ed.): *Introducción a los estudios del lenguaje y la comunicación*, La Plata, Prometeo, 2010.

Arte Colonial: Resistencia Andina

Mariana Beatriz Quintero/
marianbequintero@hotmail.com

Profesora en Artes Plásticas (Escenografía), Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Jefe de Trabajos Prácticos del TALLER BÁSICO ESCENOGRAFÍA I-II, FBA-UNLP. Ayudante en HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES II, FBA-UNLP.

Cursa el Doctorado en Arte (línea de formación en Arte Latinoamericano Contemporáneo), FBA-UNLP.

Durante el Virreinato del Perú la cultura europea, que se intentaba imponer, encontró una fuerte resistencia originaria. La defensa de la cultura local se manifestó en las expresiones artísticas del momento, traspasando el "formato español" y generando un arte genuino, reflejo de la dualidad cultural, principalmente en Cuzco, la ciudad capital del Imperio Inca, pues allí residía la nobleza incaica y, como todo centro de poder político-económico-cultural, una vasta población originaria. Si bien el programa evangelizador adoctrinaba en la fe católica y prohibía el culto público a los dioses, "los aspectos de la cultura y la fe anteriores siguieron vivos en contextos privados, y la resistencia se generalizó, incluso por generaciones, en algunas partes" (Burke, 2007).

En el proceso de transculturación, los motivos católicos e incaicos se superpusieron, coexistieron y/o mimetizaron en el arte cuzqueño.

La serie del Zodíaco (Cuzco, 1680)

Esta serie es la única de su tiempo, que se conoce en América, dedicada al zodiaco. Resulta paradójico que se le haya encargado a Diego Quispe Tito, un artista originario, dado que toda práctica ritual inca se encontraba prohibida. Según crónicas de la época:

Pero en Indias...suele suceder que se vuelve a los ídolos, y a sus ritos, y ceremonias antiguas...: y así se tiene mandado, que sólo en las iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos de Indios, se pinte el sol, la luna ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates (Tord, 1989).

Elementos andinos en la serie del Zodíaco

El grupo pictórico se basa en la copia de doce grabados procedentes de Amberes, firmados por Adriaen Collaert. De la serie pintada por el artista cuzqueño se han conservado a la actualidad nueve óleos, los cuales se encuentran en la Catedral de Cuzco; de los tres restantes -*Tauro*, *Géminis* y *Virgo*- se desconoce la existencia o pa-

radero. Al comparar ambas series se observa que en la versión cuzqueña se respeta, en general, la composición europea: los paisajes flamencos y la representación iconográfica de los personajes bíblicos; no obstante, llama la atención la modificación en la disposición espacial del signo zodiacal (en el eje medio, sobre el borde superior en los grabados) y la inclusión de elementos ausentes en los originales.

Sobre las ceremonias y movimientos de los astros

La modificación del lugar central de los signos zodiacales lleva a la pregunta: ¿el movimiento de cada signo guardará relación con los movimientos de los astros?

En primer lugar se presenta el ciclo andino con sus características principales [Figura 1]¹. El ciclo comenzaba en marzo y se encontraba dividido en cuatro hemisferios. El hemisferio derecho-izquierda estaba definido por el eje que conforman los Equinoccios Marzo-Diciembre; en tanto que la división arriba-abajo la otorgaba el eje Solsticios Junio- Septiembre, quedando conformadas dos estaciones: la estación Fría, sobre el lado derecho, que corresponde a la masculinidad que representa al Sol (Inca); y la Cálida, sobre el izquierdo, identificada con lo femenino y, por ende, con la Luna (Coya).

Como se puede apreciar el año se encontraba dividido en 12 secciones. Si bien estos sectores no coinciden exactamente con la división astrológica europea, se superpondrán ambos esquemas, tomando como eje la cosmovisión andina. [Figura 2].

En la figura 2 se puede observar, a simple vista, que la representación simbólica de los signos que coinciden con algún equinoccio o solsticio se encuentra en el medio de la composición, tal cual el original. A partir de esta "coincidencia" se percibe un desplazamiento en los símbolos zodiacales que acompañan la polaridad masculino-femenino, es decir: Aries, Cáncer y Leo hacia la derecha, y de Libra a Piscis hacia la izquierda.

Otro detalle que se evidencia con esta disposición está relacionado con la figuración del cielo. La nubosidad crece a medida que se avan-

za sobre el tiempo húmedo; igualmente que el firmamento adquiere tonos cálidos (naranjas y amarillos) hacia la estación de las mujeres.

Al detalle sutil del movimiento astral se le suman elementos ausentes en los grabados originales, sobre todo en Leo, Capricornio y Acuario. [Figuras 3a; 4a; 5a]

Inclusión de aves y flores

En la parábola de Leo, Quispe Tito pintó un papagayo posado en la rama del árbol ubicado en primer plano –borde izquierdo- y modifica las flores que se encuentran al pie del mismo [Figura 3b]. La modificación de flora y fauna también se observa en Capricornio [Figura 4b] y Acuario [Figura 5b]; en color verde se identifican los sectores nombrados.

Las aves representadas por su porte, largo de sus colas y color, serían papagayos peruanos (*Ara ararauna*); incluso, según los colores que pueden observarse en el pecho de las aves que vuelan, en la figura 4b, se estaría en presencia del korekenke.

La presencia de papagayos no es inocente, no sólo por representar un ave oriunda de América Latina, sino porque las plumas se usaban para realizar parasoles reales y el pueblo solía arrojarlas al paso del jerarca. En cuanto al korekenke –señalado como el ave sagrada Inca-, se le otorgaban las cualidades de poderío, nobleza, valentía. Sus plumas servían para adornar al Inca. Con ello querían resignificar su grandeza espiritual y física.

A estos representantes de la fauna local se les suman ejemplares de flora, también autóctona. Según se pudo relevar, la flor representada en el signo de Leo correspondería a una variedad del llamado Lirio Inca (*Alstroemeria Authion*), también conocido como Azucena peruana.

En el signo de Acuario se estaría en presencia de la amapola americana, cuyos frutos eran utilizados en ritos por su efecto alucinógeno. Ambas flores se utilizaban como ofrenda en las principales ceremonias. Pero, más allá de las propiedades de cada planta, todas las flores representadas son rojas. Según Hocquenghem (1987),

¹ Esquema realizado sobre originales de Hocquenghem (1989) pp.37-45. Ver figuras en galería adjunta.

la representación de flores rojas está asociada a ritos de purificación. Se utiliza la flor como desplazamiento simbólico de las bolas de paja encendidas, que se arrojaban para ahuyentar a los malos espíritus.

Escenas cotidianas

Diego Quispe Tito incluye escenas cotidianas; pero éstas no hacen referencia al contexto flamenco, sino que parecen representar el entorno social cuzqueño.

Un ejemplo claro es la escena que presenta el óleo de Capricornio. Si se recorta y aparta del grupo, se estaría en presencia de un paisaje colonial [Figura 4c]. Nótese que la vestimenta de los personajes es similar al atuendo cuzqueño: ponchos, sombreros coyas y colores intensos; los personajes que se encuentran en el centro de esta composición (ausentes en el grabado original) parecen remitir a originarios que venden sus productos en la plaza central. El juego de niños también es un agregado del pintor.

Licencias poéticas

Para continuar con los elementos andinos en la serie, queda decir que la virgen, en el óleo que representa la Huida a Egipto – Acuario [Figura 5b], llevaría un sombrero coya, tal como la había representado con anterioridad en la pintura *Retorno a Egipto*. [Figura 6]

En esta misma pintura se toma otra atribución: representar un ángel más. Repitiendo la composición medieval, el relato se articula en dos momentos sobre el mismo lienzo. El primero, según lo indica el evangelio: el ángel enviado por el Señor se presenta a José mientras duerme, escena dispuesta en el cuadrante inferior izquierdo de la composición. En el cuadrante inferior derecho, casi saliendo de cuadro, se representa el segundo momento: huida a Egipto. Es en este momento cuando Quispe Tito agrega la figura del ángel, ausente en el grabado flamenco.

El elemento andino y la resistencia

Los elementos iconográficos señalados demuestran que Diego Quispe Tito supo presentar la cultura inca en cada uno de los lienzos. De este modo los rasgos de pertenencia andina, enfrentando toda prohibición, fueron expuestos

en el corazón del culto católico, en La Catedral Cuzqueña. Pese a todas las censuras y aculturamientos, el mundo andino se hizo presente. Su presencia reviste resistencia, pero, sobre todo, lleva impregnada una autenticación del originario. Quispe Tito, al incluir elementos caros a su idiosincrasia, restituye el valor y la pertinencia cultural a la población cuzqueña.

Partiendo de las innovaciones incorporadas por Quispe Tito, sus predecesores de la Escuela Cuzqueña establecieron una estética normativa, a partir de la que destacan “los valores locales derivados de formas artísticas híbridas anteriores, independientemente de qué tanto se alejara el estilo local de las normas europeas contemporáneas” (Burke, 2007).

Se puede concluir diciendo que el hibridaje producido a partir de negaciones, imposiciones y resistencia; la conjunción de lo español y lo local, y la manifestación simbólica de la coexistencia de dos culturas hegemónicas, en la tensión de sus componentes significantes y en sus combinaciones, restituyen el lugar de epicentro cultural a la ciudad de Cuzco.

Sobre la dualidad europeo-local se construye el mundo latinoamericano. Se considera que reconocer este origen y recuperar sus criterios estéticos permitirá renovar y resignificar las producciones actuales.

Bibliografía

Burke, Marcus (2007). “El curso paralelo del arte latinoamericano y europeo en la época virreinal”. En: *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. Fondo de Cultura Económica. Bs. As.

Hocquenghem, Anne Marie (1987). *Iconografía Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

Tord, Luis (1989). “La pintura virreinal en el Cuzco”. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito.

Los dispositivos escénicos en la tradición teatral platense.

El Taller de Teatro de la UNLP

Gustavo Radice /

gustavoradice@yahoo.com.ar

Licenciado y Profesor en Artes Plásticas orientación Escenografía, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte, FBA-UNLP.

Profesor Titular de la cátedra TALLER BÁSICO ESCENOGRAFÍA I-II y Jefe de Trabajos Prácticos de HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES II, FBA-UNLP.

Coordinador del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA-UNLP. Miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

El teatro universitario, durante décadas, ha desarrollado su trabajo en diferentes ámbitos y con variadas características, pero durante la década del ochenta su estética fue legitimada dentro del campo teatral platense. La existencia del movimiento teatral universitario hizo posible, hasta hoy, la incorporación al sistema teatral platense de temas, géneros y estéticas variadas. Su objetivo es estimular a los jóvenes universitarios y a toda persona que sin experiencia o formación actoral busca integrar el movimiento de las artes escénicas de la ciudad de La Plata.

A partir de esta premisa, el 5 de Mayo de 1986 se fundó el Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), dependiente de la Dirección de Extensión Cultural –Secretaría de Extensión Universitaria– de la UNLP.¹ Los principios centrales del funcionamiento del Taller de Teatro de la UNLP se basan en el concepto de colectivo teatral y en su tarea de extensión hacia la comunidad. Las bases que sustentan al Taller desde su fundación son una estructura interna sólida y objetivos claros, que logran una continua labor que abarca desde los espectáculos propios que se llevan a escena, hasta las tareas de asesoramiento. Según expresa su manifiesto, el Taller:

[...] fue fundado como un Taller de Investigación y Experimentación en el campo teatral, constituyendo un espacio de la Universidad, alternativo, abierto a la comunidad, no solo para la producción de espectáculos propios, sino también para la prestación de servicios y asesoramiento a otros grupos del espectro artístico local, provincial, nacional e internacional.²

¹ Actualmente, el organigrama del Taller de Teatro de la UNLP se conforma con: Director General, Director Artístico, Director Teatral, Asistente de Dirección, 7 coordinadores de Área. Las realizaciones y los alcances de los objetivos artísticos propuestos se materializan en importante medida con el aporte que efectivizan los socios activos y los protectores contenidos en la Asociación AMIGOS DEL Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, Institución sin fines de lucro y Entidad de bien público. –personería jurídica 13.560 / CUIT 30-67718548-8 y por el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (ley 24.800/97).

² <http://www.unlp.edu.ar/teatro>

El 2 de abril de 1993, en una carta dirigida al entonces Secretario de Extensión Universitaria, licenciado Pedro García Cortina, se solicitó la creación oficial del Taller de Teatro de la Universidad luego de haber funcionado durante ocho años de manera ininterrumpida. En dicha solicitud se citaron los fundamentos y objetivos para su creación:

El Taller de teatro de la UNLP funciona ininterrumpidamente y en forma efectiva desde mayo de 1986, por disposición del entonces Secretario de Extensión Cultural y Difusión, bajo la dirección de Norberto Fernández Barruti [...] Dado que en sus objetivos se encuentran comprendidos los objetivos del teatro creado por resolución N° 2819 de 1976 correspondería dejar sin efecto dicha resolución, dando lugar a la creación del Taller de Teatro de la UNLP.³

De este modo, ante el pedido formal, se dejó sin efecto la Resolución N° 2819/76 y se aprobó por la Resolución N° 937 la creación del Taller de Teatro de la UNLP.

ARTICULO 1° - Dejar sin efecto la Resolución n° 2819/76 mediante la cual se crea el Teatro de la Universidad.

ARTICULO 2°- Crear el taller de Teatro de la Universidad, dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria. (Res. 937/93)

En la misma resolución se designó a los miembros directivos del Taller de Teatro:

ARTICULO 3°- Designar con carácter "ad-honorem" a los señores Pablo Alejandro PAWLOWICZ (DNI 22.523.391) y Norberto FERNANDEZ (DNI 5.081.533) y a la señorita Mariela Mirc (DNI 17.875.282) en la funciones de Director General, Director Artístico y Asistente de Dirección del Taller de Teatro de la Universidad, respectivamente. (Res. 937/93)

Los comienzos del Taller de Teatro de la UNLP

Desde sus comienzos, el objetivo principal del Taller de Teatro de la UNLP fue la producción de

espectáculos propios constituidos por un elenco no profesional, seleccionado entre la comunidad. En una primera instancia, el Taller funcionó a partir del dictado de cursos de formación actuarial gratuitos, abiertos al público en general. Los cursos eran dictados por el propio Norberto Barruti, quien en ese momento ejercía el cargo ad-honorem. En una entrevista concedida al diario *La Razón* de La Plata, Norberto Barruti explicaba:

Es un taller de formación con tres prácticas: El método de las acciones físicas, por un lado; el desarrollo de las capacidades sensoriales, por el otro y la expresión corporal y técnica de la voz. Todo esto es gratuito y me parece una decisión muy lúcida de las autoridades universitarias, esto es, brindar un espacio donde la gente pueda expresarse libremente. De hecho, se aspira a crecer y esperamos que, en lo futuro, pueda transformarse en una escuela alternativa. (Barruti, 1986)

Durante el año 1986 el Taller funcionó en las aulas del Colegio Nacional en el horario de la tarde. Ese primer año, y con motivo de cumplirse los cincuenta años del asesinato de Federico García Lorca, Norberto Barruti comenzó a preparar un homenaje al autor llamado *Si muero, dejadme el balcón abierto*, obra escrita por Juan Carlos Tealdi basada en textos de César Vallejos, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Pablo Neruda, León Felipe y Rafael Alberti y dirigida por Norberto Barruti. El estreno de la obra fue el día 19 de agosto de 1986 y su característica principal fue la modalidad de teatro callejero, que contaba con actores, músicos y el autor de la obra en escena. La puesta en escena se estructuraba en dos planos de sentido. Al respecto, Barruti explica:

Son dos niveles, uno es simbólico y el otro testimonial. Intenta ser un espectáculo no convencional, de ruptura. [...] Hay un discurso de Franco que sale al aire y el himno fascista (cara al sol con la camisa nueva) que brota en medio de una tarea de expresión corporal muy bella. Somos algo así como un grupo de exiliados que se encuentra para evocar a Lorca. (Barruti, 1986)

³ Fragmento extraído de la carta presentada ante las autoridades de la UNLP, 2 de abril de 1993.

De este modo, la obra surge, más allá de su característica de manifestación artística, como una justa proclamación de la libertad de expresión concretizada a partir de estos dos niveles de sentido que manejaba. Es importante remarcar que la propuesta de teatro callejero no era casual, ya que durante este período comienza la reconquista, después de años de dictadura militar, de un espacio para la expresión popular antes vedada: los espacios públicos como espacios de proclamación y expresión artística. Por este motivo, el homenaje a Lorca cumplía una doble función de sentido: conmemorar a un gran artista repudiando el atropello de los gobiernos de facto ante la libre expresión artística y comenzar a transitar el largo camino de reconstruir los diversos espacios artísticos y culturales que habían sido destruidos o vedados.

Este mismo año se mudó el Taller de Teatro de la Universidad a su nuevo espacio en el Pasaje Dardo Rocha, durante este período se comenzaba a ensayar la obra teatral *La Cocina*, de Arnold Wesker.

Debido a conflictos burocráticos con las autoridades que en ese momento dirigían el Pasaje Dardo Rocha, los integrantes del Taller decidieron abandonar el espacio y ensayar en la glorieta de la Plaza San Marín, espacio ubicado al frente del Pasaje Dardo Rocha. En diciembre de 1986, y ante esta situación, el Secretario de Extensión de la Universidad les cedió, provisoriamente hasta encontrar un nuevo espacio, la casa que ocupaba la ex Escuela de Periodismo, ubicada en calle 10 entre 54 y 55, donde actualmente funciona el Taller de Teatro de la Universidad. Esta *apropiación simbólica* del espacio cedido por la Universidad marcó una nueva etapa del Taller Teatro de la UNLP y el verdadero comienzo de este colectivo teatral. A comienzos del año 1987, el Taller se puso en marcha a partir de dos políticas: producir obras y poner en condiciones la casa, ambos objetivos fueron llevados a cabo con el esfuerzo de los integrantes del Taller.

En el año 1987 se inició la nueva convocatoria para los cursos y los ensayos de la obra *El Dictamundo*, de Juan Carlos Tealdi, sobre textos de diferentes autores latinoamericanos, como Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, etcétera. El

estreno de la obra fue el día 16 de noviembre de 1987. La dirección del espectáculo estuvo a cargo de Norberto Barruti, Jorge Romero y Mariela Mirc. Una de las tantas características de las producciones teatrales del Taller de Teatro de la UNLP es la de contar con un numeroso elenco, en este caso eran 23 actores en escena que interpretaban 78 personajes. Debido a las condiciones en las que se encontraba, en aquel momento, el espacio en el que funcionaba el Taller, las funciones se hicieron en diversas salas de teatro de la ciudad de La Plata, como el Teatro Ópera y el Auditorio de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. El estreno de la obra teatral *El Dictamundo* ayudó a difundir aún más las actividades del Taller. La obra se reestrenó el día 4 de agosto de 1994 y dieron funciones en la ciudad de 25 de Mayo y en la provincia del Chaco. En esta ocasión el diario *El Día* de La Plata destaca lo siguiente sobre la puesta:

Un notable acierto de la dirección es haber privilegiado el humor y el disparate, elementos éstos que, lejos de minimizar el dramatismo de la pieza, realzan y subrayan sus aristas patéticas y ridiculizables. La marcación de actores han sabido potenciar las posibilidades y recursos de todos y cada uno de los integrantes del grupo. (Barruti, 1994)

En 1987, durante los ensayos de *El Dictamundo*, apareció una convocatoria para actores de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Muchos de los integrantes del elenco decidieron presentarse y abandonar los ensayos de la obra, esto generó un conflicto que dio como resultado el alejamiento de Norberto Barruti del Taller de la UNLP. Durante los siguientes años, hasta el regreso de Norberto Barruti, quedó a cargo como director general del Taller Jorge Romero, quien asumió la tarea de continuar con los objetivos planteados por Barruti como responsable directo ante las autoridades de la Universidad. En esta etapa, se estrenó la obra *Fragments de una conquista*, creación colectiva del Taller de Teatro de la UNLP. En esta oportunidad, Adriana Crespi, por ese entonces estudiante de Letras, se encargó de dar forma a la estructura de la obra generando los parlamentos a partir de las distintas improvisaciones hechas por el elenco durante

los ensayos. Otras obras de esta etapa fueron: *El Acompañamiento*, de Carlos Gorostiza con dirección de Gustavo Machado (1988); *Oiga, Chamigo Aguará*, de Adela Basch con dirección de Jorge Romero (1989-1990); *Fragmentos de una conquista*, creación colectiva bajo la dirección de Jorge Romero (1989-1991).

La refundación del Taller de Teatro de la UNLP

En 1991 Norberto Barruti regresó al Taller de la UNLP y con su regreso a la dirección, llevó consigo la idea de realizar el proyecto teatral para la puesta de *El Proceso*, de Franz Kafka, en su versión teatral. Cabe señalar que la puesta marcó un hito en el teatro platense. Ese año fue el comienzo de una nueva etapa del Taller, Barruti lo denomina "el período de la refundación".

Esta nueva etapa se caracterizó por una mayor organización interna, y por más claridad en los objetivos propuestos con relación a la transferencia de los trabajos hacia la comunidad. Respecto a lo artístico, Barruti señala:

[...] en lo artístico, siempre tenemos ese piso de la tendencia a ser un teatro, que si bien es muy conceptualizado, se lo puede reconocer como un teatro de tendencia "popular", en el sentido de la factura y en el sentido de que nosotros reconocemos que la expresión popular es la que más complejidad, paradójicamente, tiene detrás. Nuestra tendencia siempre fue la búsqueda de la sencillez, pero sabemos que el encuentro con la sencillez requiere de todo un trabajo previo, nuestra tendencia es buscar la expresión más popular, y que es la que nos mete en el estudio mayor. (Barruti, 2007)

Para la realización de la puesta de *El Proceso* se abrió una convocatoria abierta a la comunidad, en la que se inscribieron 150 personas, de las cuales se seleccionaron 50. Los objetivos que se propusieron para llevar a cabo la puesta de *El Proceso*, según palabras de Barruti, tenían que ver con:

Nosotros teníamos la necesidad de montar un espectáculo que primero diera respuesta a la Universidad, en términos que se justifique que lo haga la Universidad, como puede ser en este caso este

pensador Kafka; no hay dudas que si uno aborda Kafka, la Universidad está feliz. Acá poníamos unos textos de Juan Bautista Alberdi que sostenía que la nacionalidad del teatro es la nacionalidad del que lo hace. Si lo hago yo es argentino, porque el color es argentino, es lo que le interesa al arte. Luego teníamos que hacer una obra que se pudiera hacer en la plaza o en un teatro, y también una estructura que diera para hacerlo con gente de la comunidad, no con actores profesionales. (Barruti, 2007)

Esta tensión conceptual entre *lo popular* –entendido como lo propio–, y lo académico –como estructura legitimaria que sostiene la organización universitaria–, se salvó al elegir la obra de Kafka. Según nos cuenta Barruti, la estética de *lo propio* tiene una relación directa con nuestra tradición teatral:

En lo artístico la tendencia siempre fue, en todas las obras, la tendencia al grotesco nacional, al melodrama, al radioteatro y al tango; siempre hablo como color local, nunca hicimos puntualmente nada de tango. En Kafka [por la puesta de *El Proceso*] vas a encontrar personajes tangueros. (Barruti, 2007)

Este sentido de *lo popular* se desarrolla a partir de la actualización de la tradición teatral nacional y su armonización con las nuevas formas teatrales que predominan dentro del circuito teatral platense. Es así como lo canónico del sistema teatral nacional no se vuelve remanente sino que adquiere una nueva significación dentro del campo teatral platense, ya que ésta búsqueda por representar *lo propio* se encuentra en relación con textos dramáticos y formas teatrales –modos de actuación estéticas en la puesta en escena, etcétera–, más cercanas al pasado teatral nacional que a formas experimentales contemporáneas.

El fundamento de ser un teatro de experimentación no se encuentra, solamente, en la búsqueda de una ruptura formal. El Taller de Teatro de la UNLP no busca generar un idiolecto teatral, sino más bien, trabajar con determinados rasgos enunciativos del teatro nacional para actualizar y generar una semántica teatral que posibilite vehicular los rasgos de la tradición teatral na-

cional. Por este motivo, la idea de transferencia hacia la comunidad, la experimentación, *lo académico y lo popular* conforman una multiplicidad de rasgos que componen la dinámica del Taller de Teatro de la UNLP y que le permiten, a su vez, elaborar una propuesta escénica en la que el espectador se sienta partícipe e identificado. Desde el rol del actor, la búsqueda del personaje está pautada de acuerdo a modelos ligados a la tradición teatral nacional. Barruti, como director, bucea en los diferentes modelos de actores nacionales –Muiño, Alippi, Sandrini, etcétera. Para él, la contención del actor es fundamental para generar la libertad de expresión necesaria en la composición del personaje; no debemos olvidar que los actores que forman parte del elenco no son profesionales sino sujetos que pertenecen a la comunidad. Es desde este lugar que una dirección pautada sirve como contención a la hora de trabajar. Al respecto Barruti sostiene:

El manejo de los tiempos, la precipitación de los finales, que son del grotesco; no tener grandes desarrollos en las obras sobre todo de personajes, sino tendríamos que recurrir a los actores profesionales o formados y al trabajar con la comunidad hay que acotar todo para que lo puedan hacer, ya que nosotros trabajamos con la comunidad. Advertí que si yo puedo darle en las partes que al actor le toca hacer la estructura terminada de esa parte, es decir, todas las acciones y movimientos, si yo le armé la estructura previamente, ese actor se siente protegido. Es fundamental la organización, parecida a las compañías de teatro antiguas. Recuperar una suerte de actuación tradicional de nuestro teatro nacional, del circo y la radio o sea el fuerte y claro, porque son escenas cortas; saber trabajar en todo el ambiente de la sala, no la búsqueda de escenas intimistas, sino la búsqueda de escenas un poco más públicas, que tenía mucho el circo. (Barruti, 2007)

El 15 de mayo de 1992 se estrenó *El Proceso*, de Franz Kafka, con la adaptación de Alberto Mediza y bajo la dirección de Norberto Barruti, Jorge Romero y Mariela Mirc. Con un elenco de 50 actores en escena, la obra se presentó en diversas salas de la ciudad de La Plata.

Con *El Proceso* también llegaron los premios:

Premio “Homero Manzi” a mejor obra (1993); Premio “Cóndor” nuevamente a la obra (1994); Premio “Cóndor” en el rubro mejor director y mejor obra (1995). También comenzaron las giras por diferentes localidades de Buenos Aires y del interior. Sobre la puesta en escena, la crítica especializada sostuvo:

Un cohesionado espíritu de cuerpo más una rigurosa y estricta disciplina son indudablemente las piezas claves de esta ambiciosa puesta. El sincronizado movimiento de masas, los innumerables cambios escenográficos, el ritmo vertiginoso, la sugestiva iluminación, el recurso expresionista del uso de máscaras, el muy cuidadoso vestuario y el sofisticado maquillaje, constituyen los logros de esta versión. Un párrafo aparte merece la rotación de roles del elenco: con fines puramente experimentales y apuntando seguramente a una mayor versatilidad interpretativa, el rol protagónico es abordado por tres actores diferentes. Por otra parte, semanalmente se redistribuyen los personajes, lo cual redundará en beneficio de un entrenamiento actoral integral e inusual. (El Día, 1992)

Con esta producción el Taller de Teatro de la UNLP se consolidó como colectivo teatral y al año siguiente consiguió, también, el reconocimiento institucionalizado de la Universidad.

En paralelo con la puesta de *El Proceso*, de Alberto Mediza, adaptación teatral de la novela homónima de Franz Kafka, se repone *El Dictamundo*, que estuvo en cartel durante los años 1995 y 1996.

La siguiente producción del Taller fue *La Cocina*, de Arnold Wesker. El estreno fue el día 16 de agosto de 1997 bajo la dirección de Norberto Barruti y con 40 actores en escena. Cabe señalar que el Taller de Teatro de la UNLP cuenta, dentro de su organización, con un equipo de investigación que aborda la tarea académica de desarrollar, de forma teórica, los diferentes aspectos conceptuales y formales de los distintos proyectos. Esta tarea de investigación sustenta el fundamento teórico de la puesta y también le permite elaborar el texto de puesta en escena sobre el que se va a trabajar. No hay que olvidar que el Taller de Teatro de la UNLP tiene como objetivos la investigación y la experimentación teatral. La

crítica especializada comenta esta particularidad cuando reseña la puesta de *La Cocina*:

El taller de Teatro de la Universidad de La Plata, tiene una modalidad de trabajo rigurosa, de naturaleza dinámica, que ha sido elaborada y perfeccionada por sus integrantes a lo largo de sus once años de existencia. Se basa en la investigación y la experimentación sobre las variables concretas que surgen de cada obra elegida para su puesta en escena. Textos, espacio, tiempo, aspectos visuales y sonoros, objetos, maquillajes, máscaras, vestuarios, etc. son propuestos a manera de hipótesis con el fin de alcanzar un resultado que en principio divierta y entretenga como espectáculo y que a su vez pueda acercarse al propio Taller alguna respuesta de tipo formal en el campo de la investigación y el experimento teatral. Con la intención última de intercambiarla con otras experiencias, contribuyendo así al crecimiento creativo, la conciencia crítica y el ejercicio de los impulsos lúdicos de la sociedad. (Zito Lema, 1998)

Con el estreno de *La Cocina* y al estar institucionalizado dentro de la estructura académica de la Universidad Nacional de La Plata, el Taller de Teatro consiguió, definitivamente, el reconocimiento del campo intelectual y logró asentarse en el circuito teatral de manera legítima. En relación con la puesta en escena de *La Cocina*, el Diario *El Día* resaltó:

La Cocina funciona en dos niveles: el realista que pinta con meticulosidad fotográfica una jornada laboral en la cocina de un gran restaurant, con su personal trabajando a toda máquina para satisfacer los pedidos de los comensales, y el alegórico, según el cual esa cocina simboliza el mundo, un microcosmo donde conviven hombres y mujeres de distintas nacionalidades, religiones e ideologías, condenados, diríase, a una surte de trabajo forzado, frenético, exasperado, en un clima de permanente tensión. (Bianchi, 1997)

Es importante destacar los diferentes planos de sentido que manejan dentro de sus puestas en escena a la hora de materializar sus proyectos. Estos son, por un lado, la selección de textos pauta dentro del campo de la dramaturgia nacional y universal; y por otro, a partir de la reva-

lorización de la tradición teatral nacional, hacer hincapié en aspectos formales reconocibles para los espectadores.

Las diversas producciones del Taller se pueden dividir en dos: las *obras grandes* –es decir, las que cuentan con un elenco numeroso– y las *obras chicas* –en las que el elenco lo conforman uno o dos actores. Actualmente, el Taller tiene con dos salas acordes para estos dos tipos de espectáculos. Generalmente, las obras en las que el elenco es poco numeroso son las que se usan para salir de gira, este es el caso de obras como *A los muchachos*, versión libre de Maricel Beltrán y Adriana Crespi sobre el texto dramático *El Clásico Binomio*, de Jorge Ricci y Rafael Bruza. Esta producción se estrenó el día 2 de noviembre de 1997. Fue representada en diferentes lugares del interior de la provincia de Buenos Aires, como Bragado, Mar del Plata, Campana, Chascomús, Junín, Vicente López y Cañuelas. En el exterior fue representada en el Festival Internacional de Teatro de Trujillo, Perú. Sobre ésta la prensa local destacó lo siguiente:

El montaje impactó por la total integración escénica demostrada por la absoluta coordinación entre los movimientos, los silencios significativos, las luces, el manejo extraordinario de la voz, la ubicación de los artistas que por momentos sugerían los movimientos del tango. (Alegria, 1998)

Independientemente de los elencos y los autores, todas las puestas del Taller de Teatro de la UNLP llenan los espacios de indeterminación con el *color local* y construyen el sentido de *lo popular*. De este modo, logran un efecto de identificación, estrechamente ligado a su horizonte de expectativas que le permite a los diferentes espectadores construir el sentido de la obra.

Las puestas en escenas del Taller de Teatro de la UNLP y su recepción

Las puestas en escena que ha realizado el Taller de Teatro se han caracterizado por su variedad temática y estética. La modalidad de puesta es tradicional ya que el texto dramático es un componente fundamental y actúa como eje estructurante del texto espectacular. La figura del

Director es la que construye en la práctica la virtualidad escénica del texto. Si bien las diversas puestas del Taller ponen en juego los distintos signos explicitados en las acotaciones escénicas del texto dramático, a su vez, los actualiza y agrega los propios de acuerdo al horizonte de expectativas que maneja el Taller.

Las relaciones entre puesta y referente se acercan a un tipo de puesta ideotextual, en tanto que dicha relación busca recrear referencias directas al campo social. El Taller de la UNLP no pretende modificar el horizonte de expectativas del espectador, sino que genera sus puestas a partir de la toma de conciencia de ese horizonte de expectativas. El manejo de los textos dramáticos apela al tipo de identificación *compasiva* en términos de Hans Robert Jauss, puesto que la construcción de los personajes busca insertar al espectador en situaciones sociales conflictivas que están contenidas dentro del horizonte de expectativas de los mismos. Por este motivo el material textual y plástico está ligado a la tradición escénica nacional, como sucedió con *El conventillo de la paloma*, que permaneció cinco años en cartel con suceso de público, o con *El Proceso*, de Kafka, en la que se traza un paralelismo con los aparatos burocráticos. El carácter nacional de las puestas está dado por diversas reminiscencias a la tradición escénica del país, tanto en lo actoral como en lo estético. Es de esta forma que el Taller de Teatro de la UNLP busca aportar elementos significativos que permitan construir un tipo de teatro con características nacionales dentro del sistema teatral platense.

El sentido totalizador de la armonización entre texto y estética ha direccionado el sentido de sus puestas hacia una lectura clara de los espectadores, logrando un conjunto integrado. El manejo de los diversos objetos-signos que componen sus puestas (escenografía, vestuario, etcétera) abarcan los aspectos formales hasta y simbólicos. Dentro de sus puestas nunca se descuido el sentido funcional de los diferentes objetos-signos, ya que dichos objetos se enmarcan en el campo de las acciones dramáticas y acentúan los efectos de sentido de la puesta en escena. Los diversos planos de sentido que manejan las propuestas del Taller de Teatro sobrepasan la simple lectura del teatro naturalista y en su en-

tramado puede leerse la historia del teatro nacional, como por ejemplo, en la construcción de los personajes en la obra *El conventillo de la paloma*. Además, se percibe en sus puestas en escena diversos intertextos relacionados con la cinematografía, como la puesta en escena de *El Proceso* y su referencia a Orson Wells. Con respecto a la dirección de actores, se le da preeminencia a lo semántico. Al trabajar con actores no profesionales pueden experimentar los modos de actuación porque se produce una mixtura entre el método stanislavskiano (teatro mimético) y las técnicas de construcción de personajes propias del arquetipo de *actor nacional*: la declamación, el trabajo corporal y gestualidad.

El sentido de experimentación sobre el cual está cimentado el Taller le permite una búsqueda entre las diferentes posibilidades estéticas que concretizan el sentido último de la obra: en sus diversos proyectos han sabido combinar de manera efectiva los diferentes tipos de propuestas teatrales, desde el teatro épico pasando por el sentido del teatro simbolista hasta el Teatro de Arte. El sentido de espacialización recorre el camino que va desde los espacios teatrales callejeros a los espacios a la italiana, o desde las escenas circulares a los espacios compartimentados. Dicha experimentación no ha borrado los límites de las necesidades que existen entre el texto dramático y la puesta.

Si bien no hay una búsqueda consciente de ruptura ni de vanguardia, el Taller de Teatro transita en el límite entre la tradición y la innovación, generando una suerte de micropoética dentro el campo teatral platense. Su actividad es una de las más fructíferas dentro de este campo, ya que no solo concilia a diversos públicos sino que opera en conjunto con otras instituciones y grupos, y genera una suerte de colectivo teatral con marcada identidad dentro del sistema teatral de La Plata.

Fuentes primarias

Resolución n° 937. Expediente código 100 N° 38.995 Año 1993 Universidad Nacional de La Plata.

Manifiesto del Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata

Diario *El Día*. (1992, 22 de junio)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata
Boletín de Arte. Año 13 N° 13

Alfredo Alegría (1998, 26 de agosto). Diario *La Industria*. Trujillo, Perú.

Barruti, Norberto (1994, 16 de octubre). Entrevista personal.

Barruti, Norberto (2007, 28 de febrero). Entrevista personal.

Barruti, Norberto (1986, 14 de diciembre). Entrevista. *La Razón de La Plata*, p. 12.

Bianchi, Irene (1997, 22 de agosto). Diario El Día. La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Zito Lema, Vicente (1998, 29 de abril). Revista *La Maga*.

Fuentes de Internet

<http://www.unlp.edu.ar/teatro>

Marina Rivera /
grafica.rivera@gmail.com

Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
Máster en Progettazione partecipata, Uniuersità luav de Venecia, Italia.

Un libro como puente

¿Con qué cultura visual se están formando nuestros futuros ciudadanos? ¿Con qué herramientas serán preparados los niños de hoy, los adultos de mañana, para discriminar y para leer las imágenes que nos bombardean constantemente desde la televisión, la publicidad, los diarios, las revistas, y los medios de comunicación en general?

En el presente artículo se cuenta la experiencia de la casa editorial Además con la Colección 2 x 4. Tango para pibes, una colección rica para ser analizada. Los temas y su interpretación en las imágenes que proponen los ilustradores, hacen de este proyecto un verdadero puente, un lugar de encuentro entre diferentes generaciones.

Características de la Colección

La Colección 2 x 4. Tango para pibes es dirigida por Irene Singer. Al referirse al origen del proyecto, Singer cuenta que la Colección surgió en 2007, al observar el furor internacional por el tango, tan circunscrito al ámbito de la danza:

Se pensó que era necesario rescatar las letras como retratos de nuestra historia y de nuestra cultura. Los coordinadores del Proyecto se preguntaron acerca de los temas del género tango: si había contenidos relacionados con la infancia, si encontrarían algunos cuyos finales no fueran trágicos; cómo evitar estereotipos y preservar los íconos. Hicimos, de esta forma, una selección de tangos cuyas letras pertenecieran al universo de la infancia e invitamos a ocho autores/ilustradores a que eligieran uno e hicieran su versión, adaptando libremente las letras. Esta colección fue pensada para acercar a los niños a un género que parecía exclusivo del mundo adulto.¹

Singer explica que para fomentar su divulgación, y a causa del enorme interés que suscita el tango en todo el mundo, cada libro contiene una página con las traducciones de las letras al inglés, italiano, francés y portugués.

¹ Entrevista realizada a Irene Singer, en Buenos Aires, durante 2011.

La Colección está compuesta por ocho títulos, de los cuales al día de la fecha se han publicados sólo cinco [Figura 1]. Los libros tienen un formato de 17 cm (vertical) x 21,5 cm (horizontal), están impresos a color, con encuadernación cosida, y poseen una contratapa con solapa, con una hoja final en la que aparece la traducción de las letras.



Figura 1. Libros de la Colección publicados hasta el momento

Cada libro está ilustrado con técnicas y modalidades diferentes. María Wernicke realiza una narración puramente visual de *Sueño de barrilete*, de Eladia Blázquez; Pablo Zweig utiliza la propia letra del tango como soporte narrativo para su interpretación de *El sueño del pibe*, de Reinaldo Yiso. Eleonora Arroyo trabaja con *Juanito Laguna ayuda a su madre* y María Delia Lozupone con *Chiquilín de Bachín*, ambas letras de Horacio Ferrer. Finalmente, Isol utiliza *El bazar de los juguetes*, de Reinaldo Yiso. Los autores generaron un relato a partir de la letra del tango, relato que utilizaron como guión para la construcción del libro.

Imágenes para imaginar

No siempre las imágenes que proponen los diarios y las revistas ayudan a imaginar. La mayor parte no se destaca por su originalidad, y tiende a empobrecer la creatividad, principalmente, la televisión y la publicidad. Han dejado de tener también este valor los anuncios que se encuentran en la calle, los afiches de teatros y de espectáculos. Toda imagen debe ser inmediata, fácil de entender y en consecuencia fácil de comprar. Sin embargo, no es el caso de esta Colección en la que en cada historia se propone una forma de

representación distinta, un personaje diferente, un final desigual.

La propuesta de Isol, muy desafiante, nos introduce en la metáfora del *Bazar de los juguetes* y nos manifiesta un plan para pedir lo que nos toca [Figura 2]. Nos recomienda los juguetes del ambiente, que no cuestan nada, que son para todos y que se pueden imaginar; los juguetes del cielo y del agua. Para ello, utiliza grandes planos de colores que nos transmiten la emoción de los momentos y agrega recortes de objetos y de pequeños personajes-niños que nadan, vuelan y se trepan a los árboles, contruidos con una línea negra, una línea de pincel, racional, clara pero no rígida, de distintos espesores, estimulante.

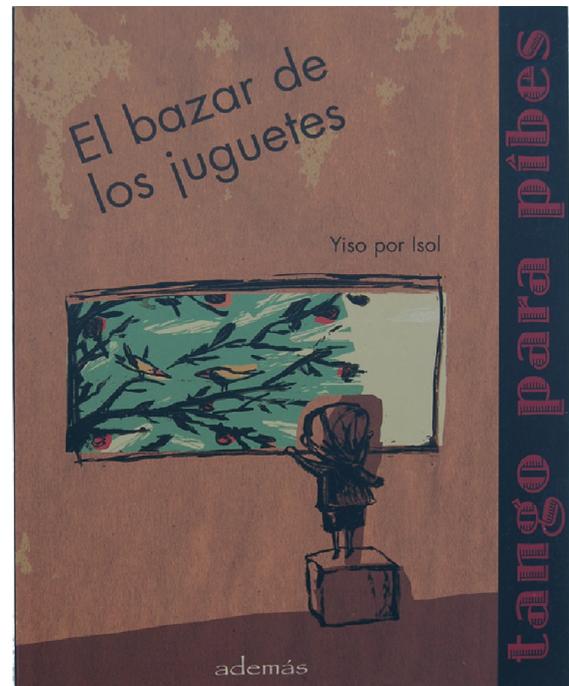


Figura 2. *El bazar de los juguetes*, ilustrado por Isol

Distinto el caso de *Sueño de barrilete* que, con imágenes realizadas en lápiz y acuarela, se concentra en la transformación del barrilete [Figura 3]. Como en *Palloncino rosso* (1967), de Iela Mari, en el que un globo va tomando forma y se transforma, en este caso el barrilete es corazón, es un pedazo de papel roto, es una barquita-sombrero en el agua. Todo juega entre el blanco y el rojo, la inocencia y la pasión.

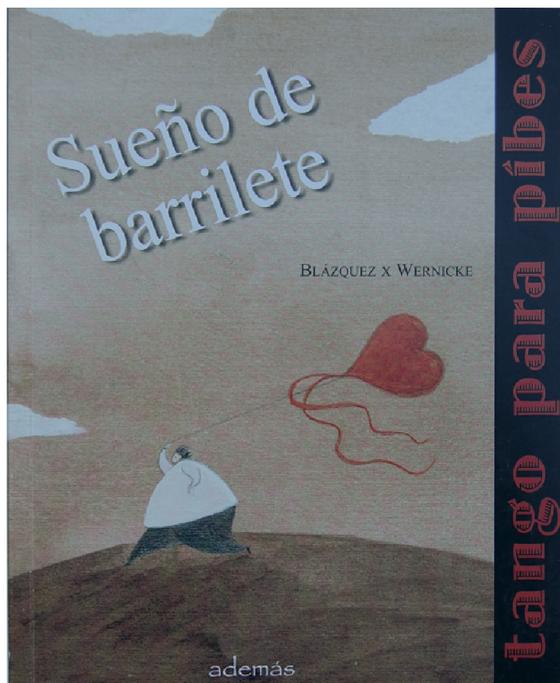


Figura 3. *Sueño de barrilete*, ilustrado por María Wernicke

Chiquilín de Bachin presenta una pintura ciudadana de la industria y la tecnología; una imagen con texturas regulares realizada en computadora con planos de colores fuertes y decididos: azul, rojo, violeta, amarillo; bordes netos y angulosos y una línea negra que delimita los personajes y los objetos. Todo es más rígido, más metálico. Los ambientes corresponden a las horas del día, a los lugares que el niño frecuenta, como su casa, el bar, la calle, el tren de regreso, la noche [Figura 4].

En *Juanito Laguna ayuda a su madre*, y a la manera de Antonio Berni, la autora utiliza el collage, es decir, múltiples sensaciones táctiles de papeles de diario, papeles agujereados, barnizados y arrugados; papeles con números y boletos de colectivo; primeros planos en los que aparece la forma del corrugado, de los papeles pintados, de un pedazo de tela o un papel cuadriculado. El uso de estos materiales incita a tocar los dibujos y revela lo que está más allá de la historia escrita [Figura 5].



Figura 4. *Chiquilín de Bachín*, ilustrado por María Delia Lozupone



Figura 5. *Juanito Laguna ayuda a su madre*, ilustrado por Eleonora Arroyo

En *El sueño del pibe*, el sueño juega a representarse con una imagen segura, bien delimitada, redondeada, con colores decididos y un con aura que bordea todas las figuras; una especie de irradiación luminosa que las personas perciben alrededor de los cuerpos, como dando magia a todo lo que lo circunda. Y fue la magia, la noticia inesperada de una carta, la que dio un final feliz a este relato [Figura 6].

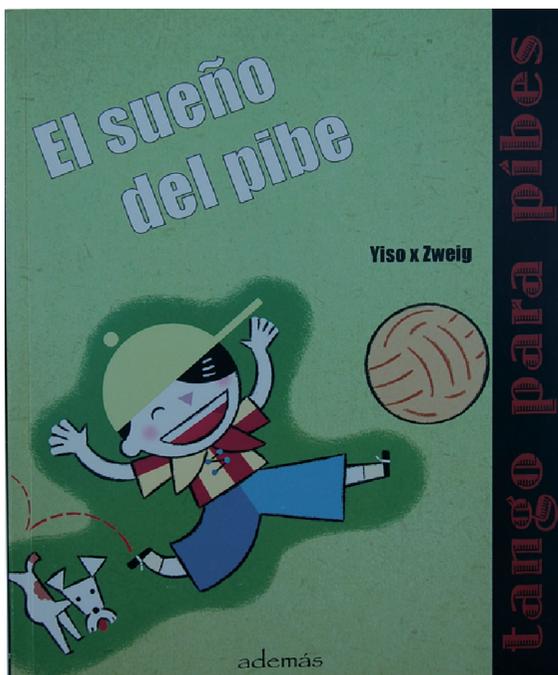


Figura 6. *El sueño del pibe*, ilustrado por Pablo Zweig

En estos libros, el niño es siempre protagonista; es un niño activo, que trabaja, sueña, corre, ama. Una representación del niño activa, distinta, dinámica, variada. Un final también desigual, abierto, con magia, con reflexión, con rutina.

Estéticas para la infancia El libro álbum como género de ruptura

Sardi Valeria /
sardivaleria@yahoo.com.ar

Profesora y Doctora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Profesora Adjunta de la cátedra DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA II Y PRÁCTICAS DE LA ENSEÑANZA, FAHCE, UNLP.

Es autora de *Historia de la enseñanza de la lengua y la literatura* (2006), *El desconcierto de la interpretación* (2010) y *Políticas y prácticas de lectura. El caso Corazón de Edmundo De Amicis* (2011).

A partir de la década del noventa, el mercado editorial argentino destinado al público infantil se animó a producir otros géneros, como el libro álbum, que ya tenía un amplio desarrollo en Europa. Si hasta ese momento los libros infantiles contaban con ilustración en las tapas o en el interior, como acompañamiento del código escrito –incluso durante muchos años existió la creencia de que las ilustraciones coartaban la imaginación infantil–, con el libro álbum surge una nueva estética que impone una presencia cada vez más fuerte de la imagen. Estética caracterizada por la combinación de estilos provenientes del cómic, el cine, el videoclip y las artes plásticas –entre otros lenguajes–, al servicio de la narración de una historia para niños que da origen a una propuesta visual híbrida en la que palabra y la imagen están interconectadas.

¿Qué es el libro álbum?

El libro álbum es un género producto de la posmodernidad, ya que sus rasgos característicos son la “simultaneidad, la fragmentación, los préstamos de códigos y la relatividad del conocimiento” (Hanán Díaz, 2007: 91). Se trata de un género que apuesta a la experimentación y a la hibridación de registros estéticos que interpelan al lector de manera desafiante y lo colocan en un rol activo en la tarea de leer e interpretar.

Al respecto, Fanuel Hanán Díaz señala:

[...] el libro álbum se define como un libro donde intervienen imágenes, textos y pautas de diseño gráfico. [...] se reconoce porque las imágenes ocupan un espacio importante en la superficie de las páginas; ellas dominan el espacio visual. También se reconoce porque existe un diálogo entre el texto y las ilustraciones o lo que puede llamarse una interconexión de códigos. [...] Debe prevalecer tal dependencia que los textos no puedan ser entendidos sin las imágenes y viceversa (Hanán Díaz, 2007: 92-93).

Cuando abrimos un libro álbum nos dejamos fascinar por ese nuevo modo de contar una historia, no sólo hecha de palabras sino con la pre-

sencia fuerte de la ilustración. Las ilustraciones entablan un diálogo con las palabras y aquello que la palabra no alcanza a decir lo enuncia la imagen, o viceversa, lo no dicho por la ilustración lo narra el texto. Otro rasgo particular del libro álbum es que las ilustraciones complejizan el relato, agregan sentidos al texto y, en muchos casos, dan cuenta de una perspectiva adulta en un texto pensado para el público infantil.

Como señala Perry Nodelman, los libros álbum “pretenden representar algo en la forma que los adultos les gusta creer que los niños ven y entienden al mundo [...]” pero, paradójicamente, “las ilustraciones tienden a socavar esa simplicidad infantil con una visión adulta más elaborada: una visión que coloca firmemente al texto infantil en una cultura adulta” (Nodelman, 2010: 24). De allí que las ilustraciones en un libro álbum sean, tal vez, las marcas más notables de la presencia de los adultos en la elaboración de los libros para niños.

El libro álbum se piensa, además, como un género en construcción porque si bien es un producto cultural, en el que se piensa hasta el último detalle y en el que se entran las decisiones de escritores, ilustradores, editores y diseñadores, aún no se ha dicho todo sobre la relación entre imagen y texto, aún queda mucho por experimentar y por probar en términos visuales, aún se pueden tomar prestadas tecnologías visuales y estéticas provenientes de otros formatos visuales.

Más allá de la búsqueda estética sin límites que presenta el género, algunos de sus rasgos particulares hacen del libro álbum un género singular por la materialidad del objeto libro y colaboran en su construcción narratológica. Por un lado, los *formatos*, que hacen al modo en que se presentan las imágenes y a la construcción de la historia que se relata. Existen tres formatos básicos: el cuadrado, el rectangular y el apaisado, que ayudan a la presentación visual de las imágenes y a su construcción significante. Por otro,

las *guardas* –páginas que cubren el reverso de la tapa y la contratapa–, que anticipan el espacio o la atmósfera en la que transcurre la historia o adelantan algunos indicios o pistas que van a ser fundamentales para la construcción del relato. Por último, el uso de la *doble página*, como recurso visual y narrativo para la secuenciación de la historia, que “propicia los juegos alrededor de ese espacio textual, como la simultaneidad de historias, la presentación de los detalles significativos y el desplazamiento del fondo y la figura” (Hanán Díaz, 2007: 103).

Otra característica de este género es la configuración del lector que promueve: un lector activo, que desafía la complejidad de la interconexión entre ilustraciones y textos, que es capaz de completar los vacíos de sentido que se presentan en el relato, que interpreta las relaciones entre imagen y palabra apelando a sus experiencias socioculturales que involucran no solo lo literario sino la relación con el cine, el cómic, el videoclip, la publicidad, los dibujos animados, los videojuegos, las historietas y las artes plásticas. De allí que el libro álbum adhiera a la concepción de lectura como apropiación,¹ en la que el lector apela a diversas herramientas interpretativas, indaga en la construcción significativa y establece diálogos entre sus experiencias socioculturales y el relato, que se presenta en esa doble dimensión textual e icónica.

El libro álbum, entonces, interpela a un lector que lee la trama de ilustraciones y de textos como un palimpsesto en el que la imagen y la palabra se yuxtaponen, dialogan, se superimprimen para crear múltiples flujos de sentidos posibles. Asimismo, el libro álbum rompe con la concepción tradicional de la lectura como mero acto de decodificación de signos lingüísticos cuando niños que aún no han sido escolarizados y no han aprendido a leer, construyen sentidos y reconstruyen la línea argumental del texto a partir de las ilustraciones o contradicen el texto a partir de la lectura de las imágenes. De allí que la cla-

¹ Este concepto es acuñado por el historiador cultural Roger Chartier (1995) para referirse a los modos en que se ejerce la lectura.

² Sobre el tema, ver: María Adelia Díaz Rönnner (2001); Cecilia Bajour y Marcela Carranza (2005); Valeria Sardi y Cristina Blake (2011).

sificación etaria que emplean las editoriales para organizar los catálogos de libros para niños –que siguen parámetros madurativos o psicologistas puestos en duda por las investigaciones teóricas del campo de la literatura para niños² dejen de ser efectivas o pertinentes, una vez más, cuando nos encontramos con un libro álbum, género heterodoxo que rompe los cánones, desafía lo establecido y propone la ruptura como marca distintiva.

De lo antedicho se desprende que el libro álbum es un género provocador, que interpela a un lector no solo desde el nivel de la historia, sino, fundamentalmente, desde el nivel discursivo en el que las imágenes hablan un lenguaje visual heteróclito y de ruptura, interpelan de un modo nuevo a los mediadores de lectura –padres, bibliotecarios, maestros, animadores de lectura– que deben repensar los modos de abordaje de estos textos, imponen a los escritores e ilustradores la necesidad de experimentación estética y ponen en la encrucijada a editores que deben revisar sus concepciones y representaciones de infancias y de libros para niños.

Mirar, leer e interpretar algunos libros álbum

En este apartado se analizan algunos ejemplos de libros álbum publicados en estos últimos años en nuestro país que dan cuenta de algunas de las estéticas y apuestas visuales que se presentan en este género, en las que la experimentación y la búsqueda artística son un rasgo característico.

En estos últimos años, la escritora argentina María Teresa Andruetto, de vasta trayectoria en el campo de la producción editorial para niños, ha publicado varios libros álbum con diferentes ilustradores que dan cuenta de la variedad de estéticas visuales que puede presentar este género. En el año 2000 publicó, con el ilustrador Nicolás Arispe, *Campeón*, un libro álbum editado por Calibrosco, en el que se narra una historia en la que lo inesperado e imprevisible sacude al lector, a partir del relato de un pueblo que se ve movilizado por la llegada del campeón.

Texto e ilustración se entran para contar esta historia en la que se construye una red semántica deportiva –específicamente futbolísti-

ca– con la isotopía del ámbito rural de un pueblo del interior del país. Se cuenta cómo los habitantes del pueblo se enteran de que “¡El Negro salió campeón!” y cómo reaccionan ante su llegada. Uno de los recursos visuales usados por el ilustrador es la doble página, en la que la ilustración es preponderante y colabora con la estructura narrativa, dándole continuación a la historia. Por ejemplo, al inicio del libro, el narrador dice: “La noticia corrió como un reguero de pólvora sobre el pueblo”. El texto ocupa un espacio reducido en la parte inferior de la segunda página y la ilustración enfatiza o se focaliza en la escena de gente del pueblo en la cosecha, iniciando una serie isotópica en la que lo rural –dado por la ilustración– y lo futbolístico –en el registro verbal– se entran a partir de un banderín naranja que, como un piolín, une las secuencias del relato y las secuencias visuales a lo largo de todo el libro.

Avanzado el relato, la doble página se utiliza para focalizar una escena en la que se presenta a la multitud tomando las calles en una imagen abigarrada del pueblo que festeja a los gritos el triunfo del Negro, donde la isotopía de lo rural dada hasta ese momento por la ilustración, deja lugar al registro de lo futbolístico. Es en esta escena donde los lectores más claramente leemos la imagen, en el registro visual de la historieta, por el dibujo con líneas negras bien marcadas, la conformación corporal hiperbólica de la gente y, a su vez, la influencia del cine en el cuadro detalle, como un zoom cinematográfico. Y al final del relato, nuevamente se usa el recurso de la doble página para, contra todas las expectativas del lector, subvertir la isotopía que recorre el texto –en la que todas las referencias remiten a un campeón deportivo– con un final sorpresivo, en el que el Negro homenajeado es, en realidad, un toro premiado. Esto se logra mediante la ilustración de un toro premiado con una cucarda que reza: “El mejor toro del mundo” –que apela, nuevamente, a ese sentimiento chauvinista argentino hiperbólico–, y que está enlazado por el banderín naranja que recorre el libro desde el inicio.

Otro recurso visual utilizado por Arispe son las guardas con imágenes de avioncitos de papel que preanuncian una zona del texto, la escena en la que la noticia llega a la escuela y los alumnos festejan el triunfo. La narración va avanzando a

través del texto y, página a página, las ilustraciones –como viñetas de una historieta– van complejizando el relato al presentar perspectivas contrapuestas o complementarias. Así, por ejemplo, en la escena de la escuela el texto dice: “Nosotros estábamos con el ojo largo hacia la ventana mirando a la gente pasar”, y la ilustración muestra, de manera metonímica, a un abigarrado conjunto de piernas y espaldas de niños hiperbólicos que se apiñan en la ventana y se apretujan haciendo volar por los aires anteojos, lápices, zapatos y pelotas como una enumeración caótica.

Imágenes y textos se traman para contar la historia del *Negro campeón*, hombres y mujeres excedidos de peso y palabras grandilocuentes y exageradas para dar la dimensión de la epopeya. Es una historia mínima que teje una trama semántica apoyándose en una inscripción socio-cultural argentina ligada al fútbol y a lo rural, y finaliza con un golpe maestro que desestabiliza al lector desprevenido que ha dejado pasar los guiños que, tanto ilustrador como narrador, le han dejado en el camino. Una historia mínima en la que los lectores encontramos los recursos visuales y narrativos propios del libro álbum con elementos estéticos provenientes de la historieta y el cine.

Otro ejemplo es *El incendio*, con textos de esta autora e ilustraciones de Gabriela Burin. El libro se inicia con un epígrafe del filósofo Sören Kierkegaard que hace referencia a la fuerza de la ficción cuando es verosímil, un payaso que cuenta una historia que es tomada como chiste por el público y que es, al fin de cuentas, la anécdota que relata *El incendio*. La riqueza de este texto está dada, por un lado, por las imágenes sugerentes en las que se pone en juego la técnica del collage y que construyen una estética kitsch y naïf al mismo tiempo, apelando al oxímoron estético; también –como hace a la doble dimensión del libro álbum– por un texto en el que Andruetto pone en juego toda su riqueza poética a partir de un uso particular del espacio tipográfico, propio del discurso poético, que da mayor intensidad significativa a las palabras así como también la utilización de procedimientos provenientes del folklore, como las retahílas. La estética de la ilustración presenta, además, texturas plásticas que

enriquecen el relato. Las mujeres del público están representadas de manera hiperbólica; vestidas con tules, encajes, plumas rojas y estridentes que preanuncian el incendio al que hace mención el título, y se encuentran en un escenario teatral sentadas en grandes butacas color rosa. Una paleta gris, roja y rosa se alterna con páginas donde el color predominante es el gris en diversos tonos, y lo que muestra la imagen contradice a lo dicho por el texto. Por ejemplo, luego del anuncio del incendio que hace el payaso –construido por un rompecabezas de materiales combinados con la técnica del collage en blancos y negros– y de que no hubiera reacción en el público –el narrador dice “nadie le creyó”–, en la página siguiente el texto anuncia: “Aplaudieron rimbombantes,/ las mujeres/ elegantes./ Aplaudieron/ ignorantes,/ atrevidas,/ soberanas/ esa sarta/ de macanas,/ pero el payaso insistió”, y la imagen muestra al payaso que hace equilibrio sobre una pelota a lunares, en una paleta que va del gris al blanco y negro.

Asimismo, es muy interesante la selección de adjetivos para nominar a objetos o personas que aparecen en el relato, como “incendio rimbombante”, “payaso traficante”, “teatro medular”, “teatro espeluznante”, “payaso itinerante y secular”, “mujeres de ultramar”. El ritmo y la rima se privilegian y dan una musicalidad contrapuntística a partir de la cual los sentidos se amplifican hacia el absurdo, el disparate y el humor, como lo hacen las ilustraciones que complejizan la narración y dialogan con el registro visual y estético del cine de terror, el teatro y las artes plásticas. *El incendio* es un rompecabezas poético en el que cada palabra y cada ilustración se enriquecen en el diálogo con las otras y cada pieza se encastra para armar un juego poético humorístico y absurdo con un final incendiario.

En el libro álbum *La durmiente*, que ilustra István Schritter, Andruetto retoma la historia de la bella durmiente del cuento de hadas tradicional para reinventarlo y reescribirlo. El libro cuenta la historia de una durmiente que nace en un reino que le da la bienvenida. Duerme “en una cuna de oro con ribetes de plata” y decide seguir durmiendo para no ver la dura realidad: “Una vieja muy vieja hurgando unos restos, un

niño perdido, una casa con hambre, un almuerzo con papas". El tiempo transcurre y la princesa sigue durmiendo. Sólo los sonidos de la lucha logran despertarla del sueño de la negación.

En esta obra, autora e ilustrador se apropian de la historia del cuento de hadas conocido por todos y lo transforman en un texto político, un alegato contra la injusticia del poder y la fuerza de la lucha de los pueblos. El texto de Andruetto nos remite a las historias de princesas, reyes y reinas pero subvertidas; ya no se trata de un mundo feliz sino con imperfecciones. Y las ilustraciones de Istvansch se transforman, página a página, para contar una historia con referencias históricas culturales a partir del uso del collage de imágenes de revistas y diarios de otros tiempos en el que la figura de la mujer va mutando de acuerdo a los dictados de cada época.

Las imágenes superponen distintos registros: el delineado en negro de figuras de trazo grueso, superpuestas con fotos, recortes de diarios, objetos cotidianos, y una apuesta jugada, la reproducción de obras plásticas intervenidas por el ilustrador –como *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova; *La libertad guiando al pueblo*, de Eugéne Delacroix; *Vieja despulgando a un niño*, de Bartolomé Esteban Murillo, entre otras–, que remiten a escenas de luchas populares por la libertad y la dignidad, o bien a personas provenientes de los sectores populares. *La durmiente* se presenta en el escenario de la literatura infantil argentina como un texto con el que tanto Andruetto como Istvansch demuestran sus talentos para contar historias con palabras e imágenes; un libro en el que se narra otra historia, que "no fue como dicen los cuentos".

Como muestra este recorrido por algunos libros álbum argentinos, la cultura visual que proponen los ilustradores apela a la reapropiación de estéticas provenientes del cine, la historieta, la publicidad, las artes plásticas y la puesta en juego de técnicas mixtas, el collage, el dibujo y la acuarela, con el objetivo de construir imágenes que interpelen al lector y dialoguen en un contrapunto visual con el texto. Esta apuesta estética se conjuga con una propuesta literaria que apuesta a la experimentación, el juego, la subversión de lo canónico, la apropiación y la

reinención de lo dado. Escritores e ilustradores –autores de libros álbum– dan cuenta, de algún modo, de que cuando se trata de escribir libros para niños es posible incursionar en registros poco convencionales y de ruptura porque, como señala Maurice Sendak, los niños "pueden tolerar ambigüedades, peculiaridades y cosas ilógicas" y el artista, agrega, tiene que ser "un poquito desconcertante, un poquito salvaje y un poquito desordenado" (Lorraine, 1980: 10).

Bibliografía

ANDRUETTO, María Teresa: *La durmiente*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010. Con ilustraciones de Istvansch.

_____. *El incendio*, Buenos Aires, Libros del eclipse, 2008. Con ilustraciones de Gabriela Burin.

_____. *Campeón*, Buenos Aires, Calibrosco-pio, 2000. Con ilustraciones de Nicolás Arispe.

BAJOUR, Cecilia y CARRANZA, Marcela: "Abrir el juego en la literatura infantil y juvenil", en AA.VV.: *De las raíces a las alas. Tucumán en tiempo de lectura*, San Miguel de Tucumán, Plan Nacional de Lectura, 2005.

CHARTIER, Roger: *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Mora, 1995.

DÍAZ RÖNNER, María Adelia: *Cara y cruz de la literatura infantil*, Buenos Aires, Lugar, 2001.

HANÁN DÍAZ, Fanuel: *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, Bogotá, Norma, 2007.

LORRAINE, Walter: "La ilustración en los libros para niños. Entrevista con Maurice Sendak", en *Parapara*, N° 1, Caracas, junio 1980.

NODELMAN, Perry: "Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil", en COLOMER, Teresa; KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina y SILVA-DÍAZ, María Cecilia (eds.): *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro álbum*, Barcelona, Banco del Libro-Gretel, 2010.

SARDI, Valeria y BLAKE, Cristina: *Poéticas para la infancia*, Buenos Aires, La Bohemia, 2011.

El objeto como vehiculizador de memoria/s y construcción de identidad/es

Un acercamiento a la obra de Mercedes Fidanza

María Florencia Basso /
florenciabasso@gmail.com

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Maestranda en Historia y Memoria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Adscripta a la cátedra HISTORIA DE LA CULTURA, FBA, UNLP.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP.

Becaria de investigación, UNLP.

Pienso la identidad como una construcción en donde los ladrillos están hechos del mismo material de la memoria y de los sueños.

Mercedes Fidanza (2011)

A partir del análisis y de la reflexión en torno a dos proyectos artísticos de Mercedes Fidanza –*Travesía* (2010) y *Árbol del desexilio* (2008)– el trabajo explora la importancia que la autora le adjudica al *objeto* como lugar de memoria y como referencia para la construcción de identidad/es.¹

En 1976, a causa de la última dictadura militar argentina, Mercedes Fidanza –con dos años de edad– y su madre se trasladaron a México. Con la vuelta de la democracia, y después de siete años, regresaron a la Argentina. Mercedes pertenece, entonces, a la generación de hijos de exiliados y se formó dentro de la denominada cultura *argenmex*. Hija de padres argentinos, hasta los nueve años vivió y se relacionó en el contexto mexicano, lo que generó un cruce entre ambas culturas y una construcción identitaria híbrida.

A diferencia de aquella generación, hay otra que, como afirma Nora Rabotnikof, quizás sea la de los verdaderos *argenmex*: los niños que llegaron con sus padres o que nacieron en México, los que fueron construyendo la memoria de esa tierra en la que no vivieron, o en la que vivieron muy poco tiempo, y en la que se desplegó la historia de sus padres. Los que vivieron el exilio de rebote y a México de primera mano (Yankelevich, 2009: 340).

Esta vivencia es la que produce en la exiliada una revisión consciente y constante de su construcción de identidad, que se manifiesta en sus proyectos artísticos.

¹ Este artículo se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación “Argenmex: arte, exilio y memoria”, 2011-2013, UNLP.

Características del objeto

En *Travesía*, el *objeto protagonista* es un camisón de 1981, confeccionado en México, que fue utilizado por la madre de un hijo nacido en el exilio. El objeto aparece bajo dos formas distintas: por un lado, se exponen siete fotografías de distintas mujeres exiliadas que lo visten; por otro, *el objeto* se presenta colgado de una percha ubicada en el centro de una sala.

Árbol del desexilio, en tanto, comprende varias intervenciones realizadas en la Argentina y en México. Dichas acciones consistieron en presentar en diversos espacios públicos –el Parque Avellaneda (2008), la Plaza de los dos Congresos (2006), el Parque Tres de Febrero (2003) y el Parque Cuahutemoc Medina (2008)– un ritual de *desexilio* en el que las personas entrelazaban en un gran árbol objetos personales que habían transportado en su retorno al país de origen o país receptor.

En ambos proyectos se observa la insistencia en presentar (no re-presentar) uno o varios objetos que han viajado tanto con las personas que se exiliaron como con las que se *desexiliaron*; objetos que comparten la característica de ser *transportables* y de haber estado *en tránsito*, acompañando las historias de vida de los exiliados.

Tanto el camisón de *Travesía*, como las fotos familiares, los muñecos, peluches, vestidos, sombreros, libros, pañuelos, adornos, alebrijes y tejidos mexicanos de *Árbol del desexilio*, pertenecen al ámbito de lo privado y lo cotidiano. Sin embargo, Mercedes instala las obras en distintos lugares públicos, como plazas, parques o lugares de exhibición. Es, entonces, con la acción colectiva –visible en el caso de *Árbol del desexilio*– y en el espacio donde se realiza la instalación que lo privado y lo cotidiano del objeto se vuelve público y político.

Para reflexionar sobre la segunda obra, resulta fundamental el lugar en el que se colocan dichos objetos: un árbol –como el gomero de 230 años ubicado en la plazoleta San Martín de Tours de la ciudad de Buenos Aires, entre otros– que se destaca por el grosor del tronco y la extensión de las raíces. Este emplazamiento genera un lazo muy fuerte entre los objetos que han viajado con los exiliados, así como el anclaje a un lugar determinado, a una tierra en particular.

El lugar protagónico que ocupan estos objetos también se visualiza en las voces de los exiliados. “Irse con lo puesto” –postales, fotos, cassettes, cartas, sabores, etcétera– significó para muchos mantener un vínculo con el país de origen mediante uno o varios objetos; un lugar de memoria radicado en una materialidad, una representación y un contacto con los familiares y el imaginario nacional del país de nacimiento. Estos objetos-metonimia (afectiva), aparecen enunciados de forma destacada por los exiliados:

La salida de la Argentina, en la mayoría de los casos, implicó “irse con lo puesto”, dejando la familia, el trabajo, las amistades. Desterrados, muchos vivieron en varios países hasta que encontraron donde quedarse; siempre añorando volver.

Crecimos añorando una tierra que apenas habíamos conocido. La Argentina, en muchos casos, se reducía a un par de postales, anécdotas, olores y sabores.

Quienes nacimos afuera o nos fuimos de muy pequeños, conocimos al resto de la familia sólo por fotos, cassettes, cartas o visitas ocasionales. Quienes nos fuimos más grandes vivimos junto con nuestros padres el duelo de extrañar a todos los seres queridos y a la propia cultura (AA.VV., 2006).

Los objetos presentados por la artista, que conectan lo privado y lo cotidiano con lo público y lo político, que se encuentran en tránsito pero a la vez se presentan enraizados, y que ocupan un lugar protagónico en las identidades de las personas exiliadas, son una vía para indagar los procesos de exilio y de desexilio, de la conformación de estas identidades *argenmex* y de la relación entre arte y política.

Doble aura del objeto: como *objeto de memoria* y *objeto de arte*

Dada la importancia que estos objetos adquieren en ambos proyectos, se propone concebirlas como vehiculizadores de una doble auraticidad: tanto por ser objetos *artísticos* como por constituir un *lugar de memoria*.

A partir del análisis de Pierre Nora (2008) sobre historia y memoria, los *lugares de memoria* se describen como espacios *materiales* –ya sean

portátiles, topográficos, monumentales o arquitectónicos-; como espacios *funcionales*, ya que aseguran la cristalización del recuerdo y su transmisión; y como espacios *simbólicos*, en tanto se los relaciona con acontecimientos o experiencias construidas por personas. El *objeto de ritual* "sólo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica". De acuerdo con el autor, estos lugares tienen una doble pertenencia por ser objetos que imbrican una narración dentro de otra ("puesta en abismo"), es decir que, a modo de *matrioskas*, comienzan con una intención inicial para luego ser reconstruidos infinitamente por distintos sentidos otorgados.

En este sentido, los objetos expuestos por Fidanza, tanto en *Travesía* como en *Árbol del desexilio*, pueden ser concebidos como lugar de memoria, como *objetos de memoria*, dado que representan tanto parte de una historia íntima y familiar como de una identidad ligada a lo nacional (dependiendo del objeto, puede representar ciertas características de la cultura argentina o de la cultura mexicana). A esto se suma que al ser objetos *portátiles*, transportables, que han estado en tránsito, se les confiere un aura simbólica particular, ligada a la vivencia del exilio y el desexilio.

Se puede entrever que estos *objetos de memoria* tienen una doble condición: cristalizan un hecho particular e íntimo vivido en el exilio -una mujer argentina vistiendo un tejido mexicano- y funcionan, a su vez, como una nueva ventana a una reflexión sobre todo el proceso del exilio -el camión fue utilizado durante el embarazo de un futuro hijo *argenmex*, fue transportado en una valija durante el desexilio, etcétera-.²

Walter Benjamin (1939) propone que la originalidad de la obra de arte, su *aquí y ahora*, su existencia irrepetible, le confiere un aura ligada a la acción ritual que le dio origen y a su condición de testimonio histórico. Esta auratización, explica, se va perdiendo en el caso de las obras realizadas a partir de la reproducción técnica, generadora de copias (fotografías, videos, discos,

objetos realizados en serie, etcétera). Si bien los objetos que se presentan en los proyectos de Fidanza son parte de una serie realizada masivamente, es decir, son reproducidos industrialmente (no son objetos únicos de producción manual), la artista los re-auratiza a partir de presentarlos dentro del contexto artístico -una instalación en una galería, en el caso de *Travesía*, y una performance en un ámbito público, en el caso de *Árbol del desexilio*-.

Fidanza aparta los objetos de su uso funcional y los convierte en lugar de memoria, en testimonio histórico ligado a una acción ritual, con una mirada puesta explícitamente en lo simbólico -como se mencionó, son objetos en tránsito, en travesía, que han acompañado a los exiliados en sus distintos momentos-. En este sentido, los objetos cotidianos y privados, producidos masivamente, que Fidanza coloca en un ámbito público se invisten de un aura particular al ser presentados como *objetos de arte*.

Memorias en tránsito

Los objetos vehiculizan recuerdos individuales del pasado que se definen en el presente con un "horizonte de expectativas" sobre el futuro (Jelin, 2002) y que, además, se enmarcan socialmente. Maurice Halbwachs (2011) plantea que los objetos "son como una sociedad muda e inmóvil", ya que perduran físicamente estables a través del tiempo y, a su vez, contienen los lazos sociales de nuestra cultura y de nuestras elecciones -estéticas, funcionales, emocionales, etcétera- en un *en-grupo*, con marcos estables definidos socialmente y con una determinada memoria colectiva (habiendo tantas memorias como grupos sociales existen).

A partir de estas reflexiones, y teniendo presente la idea de que lo aurático del objeto, tanto como lugar de memoria como por su característica artística, es una construcción individual y subjetiva enmarcada socialmente, se pueden pensar ciertas características propuestas por Fidanza en la conformación de sus proyectos artísticos en

² Esta doble perspectiva, que el espectador puede adquirir al reflexionar sobre la obra de la artista, es comparable con lo que Georges Didi-Huberman (2007) llama la *condición paradójica* en relación con las cuatro fotografías de Auschwitz: la inmediatez de la mónada y la complejidad del montaje intrínseco.

relación con la construcción de la identidad atravesada por el exilio.

Por un lado, en *Árbol del desexilio* se destaca la fuerte pulsión de radicar la pertenencia identitaria a un determinada tierra, a un ser que se reconoce en un *en-grupo*, una nacionalidad específica. Las raíces anclan el sentido identitario en el nicho de nacimiento y generan un ritual de redefinición a partir de una vuelta hacia el origen, en un ejercicio de desexilio. A su vez, estas raíces contienen objetos transportables, en movimiento y desterritorializados que han acompañado la vida de los exiliados. De esta manera, se vuelve paradójal este doble juego de querer echar raíces en una tierra a partir de objetos del exilio, objetos en tránsito, des-terrados.

Esta reflexión aparece manifiesta en la carta de las Hijas e Hijos del exilio (AA.VV., 2006):

El exilio partió en dos nuestras vidas: somos argentinos, pero también de México, España, Venezuela, Italia, Brasil, Holanda, Suecia, Francia, Nicaragua [...] Y esto nos dificulta echar raíces.

En diferentes momentos de nuestra vida algunos nos sentimos o decidimos, finalmente, ser "argentinos". Otros nos quedamos en los países que nos refugiaron. Y algunos más, aún continuamos buscando un lugar de pertenencia.

Todos transitamos en mayor o en menor medida la condición de ser "el otro", el "bicho raro". Crecimos en los países que nos albergaron sintiéndonos diferentes. Quienes regresamos a la Argentina continuamos siendo "el otro".

Nuestras vidas han estado signadas por ello: siempre fuimos la persona extraña, la que no encaja.

Esta carta abierta evidencia lo planteado por Abril Trigo sobre el deseo incumplido de los migrantes. El autor diferencia a los inmigrantes de la modernidad industrial capitalista de fines de siglo XIX –quienes al emprender un viaje sin retorno experimentaban un fuerte sentido de pérdida pero, a su vez, una disponibilidad para asimilar la nueva cultura y a definirse como "inmigrante"– de los migrantes posteriores a la segunda guerra mundial, que sufren una suerte de "limbo" afectivo por creer en el posible retorno. De esta manera, los migrantes "parecen extraviarse en una tierra de nadie de remordimientos y ambivalencias.

Acosados por ambiguos sentimientos de éxito y fracaso, desdén y culpa, se sienten perplejos ante su transitoria y transitiva condición, atrapados en una encrucijada sin retorno" (Trigo: 2003).

Con la elección de los objetos en tránsito como protagonistas de sus dos proyectos –que explícitamente plantean en el título el tema del exilio y el desexilio–, Fianza manifiesta la transitoria y la transitiva condición del migrante que plantea Trigo. Esa insatisfecha condición es aún más evidente en *Árbol del desexilio*, donde hay un jaloneo continuo entre asentarse en una tierra determinada y permanecer en tránsito a partir de objetos que representan el exilio.

Las narrativas de la memoria en la construcción de identidad

A partir del giro epistémico y de los estudios posmodernos que reflexionan sobre el concepto de identidad, Leonor Arfuch, en continuidad con autores como Stuart Hall, afirma:

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos [...] se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que en el de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo (Arfuch, 2005: 24).

Para las personas que han vivido el proceso del exilio, y que han tenido que reconstruirse lejos del país donde tenían sus raíces familiares y sus costumbres, se transforma en una necesidad el permanente replanteo sobre esta narrativización de la identidad que plantea Arfuch o, como desarrolla Elizabeth Jelin, el constante vaivén de "mutua constitución" entre la memoria *narrativa* y la identidad:

[...] para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con "otros". Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos

rasgos de identificación con "otros" para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias (Jelin, 2002: 25).

En ambos proyectos, se manifiesta una pulsión por querer fijar un relato, por querer narrarse con parámetros estables y duraderos. Sin embargo, el relato dominante que aparece en su reconstrucción identitaria es el de la travesía, el de una identidad que está en tránsito. De esta manera, no se logra superar la necesidad de anclarse en una tierra determinada, con marcos sociales definidos de manera estable –como puede ser la identificación con pertenecer a una determinada nación–, y se hace evidente la doble puja continua entre exilio y desexilio, para lograr construir una identidad actual, una identidad activa/presente. Al respecto, la artista afirma:

Intento una reparación del exilio; volver a la tierra de uno no es salir del exilio. Éste continúa adentro hasta que se lo enfrenta diciéndole: "No corras, no te persigas, ésta es tu casa" (Fidanza, 2011).

En los proyectos artísticos analizados, Fidanza *trabaja* la memoria insatisfecha, la continua reconstrucción de su identidad en el presente, y abre la problemática privada –y supera tanto la instancia traumática de *exceso de pasado* que puede manifestarse en la repetición y en la fijación del hecho, como la instancia de un olvido selectivo o silencio– a una dimensión colectiva, pública y, de esta manera, política.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- BENJAMIN, Walter: (1939) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- HALBWACHS, Maurice: (1968) *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- DIDI-HUBERMAS, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- RICHARD, Nelly: *Fracturas de la memoria. Arte y*

pensamiento crítico, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

TRIGO, Abril: *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

YANKELEVICH, Pablo: *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, México D. F., El colegio de México, 2009.

_____ *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, México D.F., Plaza y Valdés, 2002.

_____ (coord.): *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*, México D. F., Plaza y Valdés, 1998.

Fuentes de Internet

AA.VV.: "Carta abierta de las Hijas e Hijos de exiliados", en el sitio *Plataforma argentina contra la impunidad*, [En línea] <http://tallerderadioenelaire.blogspot.com.ar/2010/11/carta-abierta-de-hijas-e-hijos-del.html> [Consulta: 20 de noviembre de 2012].

FIDANZA, Mercedes: *Árbol del desexilio*, 2011, [En línea] <http://www.mercedesfidanza.com/desexilio/index-txt.html> [Consulta: 20 de noviembre de 2012].

Música y cine en la última dictadura militar

Magalí Francia

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Adscripta en la cátedra FUNDAMENTOS ESTÉTICOS-ESTÉTICA, FBA, UNLP.

Ganadora de la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

*Me acuerdo de que en Chile,
en vísperas del golpe de Pinochet,
le había preguntado a mi papá:
¿por qué la derecha no canta?
Por toda respuesta, una gran sonrisa.
Pero hoy sé que la derecha,
incluso la más ultra, también canta.*

Esteban Buch (2006)

El golpe militar que instauró la dictadura en 1976 introdujo un cambio radical en el campo de las artes del espectáculo, limitando y censurando numerosas manifestaciones artísticas. Aun cuando ciertas prácticas surgieron como expresiones populares genuinas, y dieron cuenta de la resistencia contra el Terrorismo de Estado y la lucha contra la censura y el silenciamiento, también existieron expresiones manipuladas o apropiadas por el gobierno de facto y por ciertos sectores civiles reaccionarios que fueron utilizadas o dirigidas en contra del propio pueblo con fines propagandísticos.

Algunas producciones cinematográficas del período se establecen como las principales promotoras de una imagen específica de *ser nacional*, en las que se difunden valores conservadores en torno a la familia y el trabajo y se exaltan ciertas representaciones del mundo militar. Películas como *Dos locos en el aire* (1976), *¡Qué linda es mi familia!* (1980) o *Mire que es lindo mi país* (1980), son ejemplos en los que se hacen evidentes los postulados del régimen. La utilización de la música no es un tema menor: gran parte de estos films fueron protagonizados y producidos por Palito Ortega,¹ e incorporaron musicales para ilustrar escenas específicas.

El terrorismo de Estado y la complicidad civil

Para imponer un discurso hegemónico, y

¹ El cantante se constituyó como realizador en siete largometrajes, mediante su productora Chango Producciones S.C.A. La empresa, fundada en 1976, funcionó hasta 1982, lo que evidencia la alianza entre el poder militar y el poder comercial.

transmitir valores éticos y culturales, el Estado totalitario utilizó el poder inherente de las imágenes, tanto visuales como sonoras. Pero hay que recordar que el régimen fue cívico-militar, en tanto obtuvo un gran apoyo por parte de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. Como señala Eduardo Pavlovsky (2006), "no hay terrorismo de Estado sin complicidad civil"; por ello podemos afirmar que las películas analizadas en este artículo fueron funcionales al sistema instaurado por el Proceso de Reorganización Nacional.

En los contextos totalitarios, el cine aspira a que el espectador se convierta en un observador pasivo. De este modo, anula toda posibilidad crítica y reflexiva, y censura aquellas expresiones que pudieran convertirse en una transgresión, tanto formal como de contenido. En esta línea, a poco del 24 de marzo, el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, el capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, en un discurso pronunciado el 30 de abril de 1976 establecía que sólo recibirían apoyo económico:

las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro (Varea, 2006: 33).

Quien supo, más que nadie, llevar a cabo este tipo de temáticas fue Ramón "Palito" Ortega, protagonista y productor de películas en clave de comedia familiar, que presentaban como humorista principal a Carlitos Balá. La primera producción en esta línea fue *Dos locos en el aire* (1976), con guión de Juan Carlos Mesa sobre una idea de Ortega. Con un pretendido humor sano, la película exalta las tareas militares y un exacerbado amor a la patria. La primera escena lo dice todo: un desfile militar musicalizado por la Banda de Música y Guerra de la Jefatura Militar del Coman-

do General de la Fuerza Aérea, que entona una *marcha* compuesta por Palito Ortega, "Surcando el cielo de mi patria".² A lo largo de toda la película, se alternan imágenes de conscriptos entrenándose, con tradicionales gags de Carlitos Balá y escenas musicales que manifiestan, en gran parte, una incongruencia en el guión, lo que hace aún más indiscutible el mensaje subyacente.

Como señala el crítico de cine Sergio Wolf, el personaje que interpreta Ortega, Juan Manuel San Jorge, se dedica a la "coordinación de sus soldados como si los preparara para un combate virtual" (Wolf, 1994: 39). Esta obsesión por la lucha en contra de un enemigo invisible, de *los otros* que se encuentran perdidos en el camino de una soberanía verdadera, es ilustrada por Ortega en la canción "Gente simple":

Muchos viven más de la mentira / de otra forma no saben vivir / en un mundo que ellos se inventaron / de donde tienen miedo de salir. / Hoy que a la moral le ponen precio / y es tan desmedida la ambición / va mi canto a esa gente simple / a los que defienden el amor.

La canción, musicalmente pobre, va acompañada por imágenes de gente trabajando en zonas humildes y de niños que juegan felizmente en una plaza tomados de la mano. Otro de los temas musicales incorporados en el film es "Por esa gente, aleluya", que hace una clara alusión a los valores morales cristianos que intentaba inculcar la dictadura. Por medio de un estilo que se acerca notoriamente a los cantos misales populares, Ortega canta:

Los que ponen en todas las cosas amor y justicia / los que nunca sembraron odio, tampoco el dolor / los que dan y no piensan jamás en su recompensa. / Esa gente es feliz porque vive cerca de Dios.

En consonancia con una metáfora quirúrgica, en la que el país se presenta como un cuerpo in-

² "Son las alas de mi patria / que en el cielo van surcando / con orgullo su grandeza y esplendor / mientras brilla el cielo azul intacto. / Van volando en el espacio / como pájaros rugientes / van mostrando su coraje / por amor cumpliendo su deber. / Allá van valientes defensores / de la patria y nuestra formación / allá van los hombres que a la patria / entregaron su fe y valor."

fectado, acechado por un agente enemigo o invasor, Ortega se interna en un nuevo largometraje: *Brigada en acción* (1977), donde se exalta, de manera excesiva, la confrontación de bandos. Como *leitmotiv*, la película utiliza de banda sonora la sirena de un patrullero, al tiempo que se reiteran algunas de las significaciones que intentaba instaurar el gobierno de facto: el ensalzamiento de la figura de la madre, la representación del gaucho como figura icónica del folklore tradicional en el baile de malambo y la extensa escena de ceremonia de casamiento de dos de los personajes.

A diferencia de *Dos locos en el aire*, los momentos musicales se reducen y sólo al final se incorpora un tema de Ortega, pero que basta para condensar las ideas que se pretendían exhibir. Tras la muerte de uno de los oficiales de la brigada, comienza a sonar una canción que dice:

Pobre de esa gente que no sabe a dónde va / los que se alejaron de la luz de la verdad / esos que dejaron de creer también en Dios / los que renunciaron a la palabra amor. / Pobre de esa gente que olvidó su religión / esos que a la vida no le dan ningún valor / los que confundieron la palabra libertad / los que se quedaron para siempre en soledad.

La alusión a *los otros* es más que evidente: esa gente que se aleja de la *verdadera libertad* asumida por el gobierno dictatorial.

Además de las películas de acción o con connotaciones castrenses, Ortega protagonizó y produjo otras que pretendían difundir valores conservadores en torno a la familia y el trabajo. En *Vivir con alegría* (1979), por ejemplo, la trama gira en torno a las disputas generacionales de un hijo rebelde (Palito Ortega) y su padre conservador (Luis Sandrini), cuestión que se resuelve con una canción de tono sentimentalista de Ortega: "Entre mi padre y yo". No faltan escenas en las que está presente la institución policial y el casamiento como remate del guión. Al finalizar, y con música marcial de fondo, se lee una frase de Juan Pablo II que reafirma algunos de los postulados de la dictadura: "El amor y la unión de la familia

son la célula fundamental de la vida".

Otra de las producciones orientadas por las normas optimistas del amor, la familia y la amistad es *¡Qué linda es mi familia!* (1980), en la que el cantante tucumano presenta canciones de su autoría dentro de las cuales se encuentran: "Quién te dijo" y "Canta canta canta". Una vez más, se hace evidente un mensaje que contrapone una moral de valores positivos con otra de valores negativos –la moral de *los otros*, los que enferman el país, aquellos que hay que rectificar–.

En el estribillo de "Quién te dijo" se escucha:

No te dejes arrastrar al carnaval³ / donde juega el inmoral su partida. / Ya sabrás que llega siempre más allá el amor y la verdad que la mentira.

De la misma manera, en "Canta canta canta", con un ritmo que se acerca a la música disco –música comercial tan en boga en ese momento–, hace una clara alusión a aquellos considerados opuestos a los postulados de una moral optimista:

No puedes andar por la vida con tu rebeldía a cuestas / [...] No te pierdas en el abismo / de la confusión y el odio / No te quedes en el camino / de esos que tuvieron siempre en contra de todo.

A las películas producidas, dirigidas y protagonizadas por Palito Ortega, se suman otras en las que los postulados analizados logran verse con facilidad. Numerosas sagas en torno a superagentes torpes y graciosos, como *La aventura explosiva* (1976), *Los superagentes biónicos* (1977), *Los superagentes y la gran aventura del oro* (1980), o aquellas en las que nuevamente los protagonistas son policías, como *Comandos azules* (1979) y *Comandos azules en acción* (1980), ambas escritas, producidas y dirigidas por Emilio Vieyra, constituyen algunos ejemplos.

Cabe mencionar, además, el gran acervo de películas que fueron realizadas para promocionar canciones de moda de artistas cuyo valor musical puede ponerse en tela de juicio; música de ocasión diseñada, específicamente, para su distribución en el mercado, como aquellas en las que participan Camilo Sesto, el conjunto Katinga (que hace una aparición en *Dos locos en el*

³ Una de las medidas represivas que tomó el gobierno de facto en junio de 1976 fue, justamente, prohibir la celebración de los carnavales.

aire), Tormenta, Silvestre, entre otros. Asimismo, hubo un film que se propuso difundir a artistas del folklore argentino, *Mire que es lindo mi país* (1981) –con dirección de Rubén Cavalloti– en el que se presentaron artistas de renombre, como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui.

En esta película se manifiestan los estándares del *ser nacional* en torno al discurso tradicionalista que la ideología reaccionaria de la época intentaba introducir. El film consistía en un musical que mostraba imágenes de la localidad cordobesa de Cosquín –sede del Festival Nacional de Folklore, por el cual habían logrado consagración numerosos artistas– entreveradas con otras de distintos largometrajes. Tal es el caso, por ejemplo, de *El santo de la espada* (1970), dirigida por Leopoldo Torres Nilsson, cuyo guión, al ritmo de la marcha de San Lorenzo, gira en torno a la actuación del General José de San Martín como jefe político y militar de la revolución y de su deber hacia la patria y la familia.

Llama la atención la participación de algunos intérpretes cuyas canciones habían sido consideradas políticamente arriesgadas. Tal es el caso de Atahualpa Yupanqui quien, en una línea claramente antiperonista, celebró la interrupción del gobierno democrático en 1976 pero, como sucedió con numerosos intelectuales de la época, posteriormente manifestó un gran arrepentimiento (AA.VV., 2008: 103).

Al respecto, el cantautor Víctor Heredia cuenta:

La historia negra de la dictadura se estaba recién escribiendo, y él [Yupanqui] al igual que muchos otros intelectuales no podía creer ni adjudicarle la culpa de la persecución y los crímenes a la Junta Militar. Asumían que podrían ser sólo grupos díscolos que actuaban independientemente (Heredia, 2008: 107).

En cambio, Argentino Luna, otro de los artistas presentados en *Mire que es lindo mi país*, ha quedado asociado, de algún modo, a la dictadura militar. El tema principal del film, “Mire qué lindo es mi país, paisano”, es la argentinidad y, en cierto modo, usa a este artista como su emblema. Tanto la milonga de Luna como otras zambas

o chamamés interpretados en la película (“Zamba del cantor enamorado”, de Hernán Figueroa Reyes; “El Alazán”, de Atahualpa Yupanqui; “Córdoba en mi canto”, de Raúl Mercado y Abel Figueroa; “Puestero y cazador”, de Los Hermanos Cuestas, entre otros) intentan exaltar recuerdos de provincia y se hacen eco de una idea específica de tradición y de *ser nacional*. Asimismo, se distinguen, en cierta forma, de la apertura y de las nuevas búsquedas que se hacían en torno a lo que se denominaba “folklore de proyección”, y que tanto Atahualpa Yupanqui como Eduardo Falú estaban realizando.

Reafirmar el concepto de nación o de patria y reavivar una tradición perdida (que pretende mostrarse como específicamente rural), fueron los postulados que pretendió instaurar el Proceso de Reorganización Nacional. Como plantea Claudio Díaz, esta concepción de la que se habla en el folklore tiene que ver con una *tradición selectiva*, en tanto constituye “una determinada manera de ‘construir’ la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos” (Díaz, 2005: 3). Tendría que ver, entonces, ya no con el folklore propiamente dicho, sino con lo que se ha llamado “folklorismo” (Colombres, 2007), en tanto vacía de contenido sus formas y añora un tiempo mítico y puro, libre de contaminaciones modernas y que, por lo tanto, debe ser rescatado.

De esta manera, el documental con imágenes de distintos lugares del país y con canciones que enaltecen la figura idealizada del paisano y del pago, denota cierto pintoresquismo que conlleva connotaciones en torno a un *ser nacional* específico, que los hacedores de la dictadura pretendían transmitir. Julio Márbiz se refiere, en el documental, al festival como “el más espontáneo encuentro de los argentinos, para unirse en la música y demostrar que existe una tradición auténtica, libre de toda extraña influencia” (Varea, 2006: 60). Y es justamente este alejamiento de cualquier tipo de influencia externa (o extraña) y un concepto de “unión de todos los argentinos” lo que el gobierno de facto necesitaba implantar, sobre todo en ese período (noviembre de 1981) en el que el conflicto con Gran Bretaña por las Islas Malvinas era inminente.

Imágenes manipuladas

Las producciones cinematográficas analizadas y la función que desempeñó la música en cada una de ellas, pueden dar cuenta de la manipulación o de la apropiación de diversas prácticas artísticas por parte del gobierno de facto y la complicidad de un interesado sector civil por imponer un discurso hegemónico. Lejos de ser inocentes, estas producciones denotan la lógica que el Proceso de Reorganización Nacional necesitaba promover: legitimar una *cultura verdadera* en contraposición a otra considerada falsa, ilegítima e inmoral.

En las películas de Palito Ortega, el énfasis puesto en el "sistema de bandos" (Wolf, 1994: 39) –en el que se hace una clara distinción entre los buenos y los malos–, constituye un ejemplo de ese intento por manifestar una idea de país como *cuerpo enfermo*, en el cual los militares consideraban que había elementos que debían ser erradicados y hasta eliminados. También tuvieron un gran auge los films en los que se presentaban distintas escenas con anécdotas moralizantes, que hacían una fuerte insistencia en la difusión de valores morales cristianos en torno a la familia, la juventud y el trabajo. De este modo, reafirmaban uno de los lemas principales de los detentores del poder militar: la reclusión en la familia y en el hogar.

En estas producciones cinematográficas y musicales existe una estrecha relación entre lo estético y lo político. La repetición de clichés y de estereotipos se transforma en una constante, lo cual expresa un interés por remarcar lo perenne y lo estandarizado. Esta cuestión se evidencia en las canciones de Ortega, en las que la reiteración y la redundancia constituyen la base para sus composiciones. Pero donde más se exaltan estas ideas de tradicionalismo y de perennidad es en el musical *Mire que es lindo mi país*, porque en ella se manifiesta, claramente, la mitificación de un tiempo lejano.

De esta manera, la utilización de diversas producciones artísticas por parte del gobierno de facto en el período 1976-1983 –con la colaboración de ciertos sectores civiles reaccionarios–, para legitimar e imponer un discurso hegemónico, da cuenta del poder inherente de las imágenes visuales y sonoras, y de cómo su función

como herramientas sensibles puede ser manipulada para fines nefastos, volviéndose en contra de la propia sociedad.

Bibliografía

AA.VV.: *Música y dictadura. Por qué cantábamos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.

BUCH, Esteban: "Variaciones sobre música y violencia", en FESSEL, Pablo (comp.), *De música*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.

COLOMBRES, Adolfo: *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2007.

DIAZ, Claudio: "El lugar de la 'tradicición' en el paradigma clásico del folklore argentino", en *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005.

PAVLOVSKY, Eduardo: "El papel de la complicidad civil", en *Ñ*, N° 129, Buenos Aires, 18 de marzo de 2006.

VAREA, Fernando: *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006.

WOLF, Sergio: "El Cine del Proceso, la sombra de una duda", en *Film Dossier*, N°10, Buenos Aires, Letra Buena, octubre- noviembre de 1994.

Consideraciones en torno al arte de acción: hacia una designación de las prácticas platenses

Cristina Fukelman/
mcfukelman@gmail.com

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Magister en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Profesora Titular Ordinaria en HISTORIA DEL ARTE IV Y V. Profesora Adjunta Ordinaria en ARTE CONTEMPORÁNEO, FBA-UNLP.

Directora de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, Secretaría de Posgrado de la Facultad de Bellas Artes.

Directora del Proyecto "Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y Análisis de intervenciones artísticas", acreditado en el Programa de Incentivos para Docentes Investigadores de la SPU.

El arte contemporáneo presenta diferentes configuraciones y medios de visibilidad en el espacio público de la ciudad de La Plata. Como en los grandes conjuntos urbanos de Argentina, se ha desarrollado - desde fines del siglo XX y con mayor ímpetu en el inicio del siglo XXI- una presencia cuasi permanente y renovada de colectivos artísticos, cuyos modos de producción atañen a lo público y participativo, destacan los procesos y señalan cuestiones sociales, ecológicas y políticas.

Estas producciones, que irrumpen en el espacio real y virtual, apelan de manera insistente al entorno humano, que se transforma en espectador, usuario y/o partícipe. Esta relación con el espectador determina, por parte de los productores, la necesidad de optimizar los aspectos comunicativos, ya que de éstos depende el grado de participación que se obtendrá de la audiencia eventual o elegida (Alonso, 2012).

Es a partir de la crisis de Argentina, del 2001, cuando los grupos y artistas en formación se organizan en colectivos. La mayoría de ellos presentan integrantes cuya permanencia es variable. La existencia de estos grupos tiene una variabilidad ya que estos se renuevan en el tiempo, nacen, perduran algunos años y, luego, se disuelven. Algunos de sus participantes conforman otros colectivos y otros abandonan esta modalidad de producción y participación. Los nombres de estos tipos de agrupaciones -en la mayoría de los casos- son elegidos en relación con la actividad que proyectan desarrollar, mientras que muchos tienen nominaciones aleatorias basadas en juegos de palabras, en ironías y citas relacionadas tanto con el sistema artístico como con lenguaje cotidiano. Los integrantes no siempre explicitan sus identidades y se encuentra un gran número de ellos que prefieren mantener el anonimato. Las propuestas de intervenciones y prácticas se relacionan con lo social/ político, y generan nuevos desafíos en el espacio público -real y virtual- y marcan una proliferación cuantitativa en

relación con décadas anteriores, coincidiendo en que la mayor efervescencia se manifiesta en el año 2006, luego de la segunda desaparición de Julio López. En el contexto de efervescencia política de la primera década de este siglo era de esperar que el arte de acción se asumiera como estrategia de resistencia y “como medio de hacer visibles los traumas del ‘cuerpo social’ forzado a la invisibilidad y al silencio” (De Gracia, 2012).

En la actualidad, la producción teórica sobre las producciones artísticas y las prácticas en el espacio público son considerables y provienen tanto de los artistas como del campo de la historia y la teoría del arte. Refiriéndonos a la relación entre arte y política, se ha elegido el planteo realizado por Nelly Richard (2012), quien destaca:

Lo político-crítico es asunto de contextualidad, de marcos, de fronteras. (...) Los horizontes de lo político y crítico dependen de la trama de relaciones en las que se ubica la obra y en su capacidad para mover los límites de restricción o control, descentrando los lugares comunes consensuados oficialmente. Lo político en el arte propone una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen.

Del mismo modo se acuerda con Paul Ardenne, quien define a las producciones de arte de acción como *un arte contextual* ya que numerosos artistas han abandonado el territorio del idealismo, rechazando el bloque de las formas tradicionales de representación y desertando de los lugares institucionales, para sumergirse en el orden de las cosas concretas. La realidad se convierte en su primera preocupación. Emergen, entonces, unas prácticas y formas artísticas inéditas: *arte de intervención* y *arte comprometido* de carácter activista, arte que invade el espacio urbano o el paisaje. El artista se convierte en un actor social implicado, a menudo perturbador. “El artista contextual es un socio de pleno derecho que intenta modificar la vida social (...) tratando de hacer del lenguaje del arte un lenguaje capaz de ser oído pero a la vez disonante, es decir, porque su propósito viene a poner en debate la opinión dominante” (Ardenne, 2007).

Se ha realizado una selección de las definicio-

nes, en tanto son acordes a la investigación en curso, de artistas performers como Clemente Padín, quien define al arte de acción como *acontecimientos artísticos-sociales*, donde el énfasis en los aspectos comunicativos no implica necesariamente una adaptación de la obra a los códigos populares sino que se apunta a resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original, sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno.

En cuanto al escenario es preciso destacar la ciudad como el espacio de la realidad social por excelencia donde se producen las manifestaciones de construcción de esfera pública más significativas, donde se conjuga la búsqueda de mayor visibilidad con acciones realizadas en el sitio del poder político y social, tales como: plazas centrales, recorridos del eje monumental, edificios devenidos en símbolos de la ausencia de justicia civil.

En este escenario es ineludible diferenciar las prácticas que se han estudiado tanto por las condiciones de su producción como por las significaciones latentes a las que apuntan.

Así, por ejemplo, para especificar la definición de performance, que si bien se presenta como un término complejo con diferentes extensiones, se ha seleccionado la acepción de Richard Schechner (2000), quien plantea una similitud entre intervención y performance:

Como un modo de comunicación estéticamente caracterizado, puesto en escena para una audiencia con el fin de construir una determinada interpretación de la realidad, a través de los cuales, los individuos y los colectivos juegan con las herramientas expresivas de la cultura, construyendo sentido, promoviendo formas de pensar, sentir y vivir la realidad – pensarse a sí mismos, pensar a los otros. Pp. 55

En esta enunciación los aspectos sintácticos y pragmáticos, que son tenidos en cuenta para definir la performance, resultan pertinentes para definir el *arte de acción*, por lo cual se hace necesario destacar ciertas particularidades y subrayar que, hacia la década del sesenta, en los inicios del arte conceptual, el arte de acción, performance art y happening presentaban similitudes de plan-

teos y contenidos.

En esta investigación se ha elegido precisar *la intervención* como una acción artística diferenciada que modifica *alguna o varias propiedades del espacio*, el cual deviene en un espacio artístico dado que, por un tiempo, revela una particularidad que excede su fin cotidiano. La intervención no presenta la condición de obra de arte en el sentido materia, dado su carácter efímero y los materiales diversos utilizados para su producción, así como el uso de diferentes componentes técnicos. En relación con los espacios elegidos para una intervención, éstos abarcan desde el más tradicional del museo al espacio público. En el último caso el término más apropiado es *intervención urbana y ocupa*, en la mayoría de los casos, las calles y plazas más transitadas de la ciudad comúnmente relacionadas con los diversos poderes que se ponen en juego.

Como ejemplo se puede citar la intervención urbana realizada por el colectivo *Lanzallamas*, en el mes de julio del año 2009, en la casa Sandra Ayala Gamboa¹, en la que se utilizaron esculturas de gran tamaño realizadas en alambre, representando a las mujeres en la red de trata. Se hicieron afiches, fue pintado el pavimento con un mapa de Argentina representando la red de trata y se entregaron folletos explicativos al público transeúnte, se convocaron a grupos de música para realizar el cierre de la jornada eligiendo la calzada como el espacio para establecer un improvisado escenario. Esta acción se podría definir también como una intervención e instalación efímera: fue construida a partir de colgar sobre una serie de alambres que simulaban una tela de araña, suspendidos entre postes de luz y árboles, de las cuales colgaban las esculturas también realizadas en alambre, como el trazado de los itinerarios de la trata de personas. En este ejemplo la expresión corporal de los participantes no fue el eje de la acción, por lo cual es preciso realizar esta distinción entre performance e instalación.

Si bien es cierto que el arte de acción mantiene como características básicas la interrelación de las artes, su estructura general es de síntesis interdisciplinaria: lo plástico, acústico y visual se

mezclan en manifestaciones que involucran cinematografía, poética, teatro, música, oratoria, plástica, body art; también es inevitable diferenciar, en las producciones de los diversos colectivos, las particularidades que los diferencian en sus acciones.

La performance o el performance, según quien lo nombre y el campo disciplinar de pertenencia, presenta múltiples campos de aplicación y abordaje. Antonio Prieto Stambaugh (2005) establece que las coincidencias entre el performance como arte conceptual y el performance como campo teórico no son accidentales, especialmente si se considera que ambos plantean modos radicalmente distintos de acercarse al cuerpo en su despliegue pensamiento-acción. Sin duda la performance manifiesta su fuerza en la presencia del cuerpo:

(...)las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...) Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. (Taylor, 2001)

Se puede acordar con Hubert Besacier (1993) que, en la performance, el medio es el mismo artista, que se expone públicamente a un acto real, ni simulado ni dramatizado, "...no es actor sino actuante quien somete su cuerpo a los riesgos de una acción que controla solo en parte. El público está llamado a presenciar el desarrollo de un acontecimiento que muestra la básica fragilidad del cuerpo humano y su propósito es alcanzar un saber acerca del hombre enfrentado a la vida". Por lo tanto, la diferenciación que se plantea este trabajo, entre arte de acción y performance, es la utilización del cuerpo para la segunda acepción.

Es necesario tener en cuenta la correspondencia entre *performance*, *teatralización* y *espectáculo*. La filiación entre estos vocablos fue tra-

¹ Casa ubicada en la ciudad de La Plata, en calle 7 entre 45 y 46, dependencia de ARBA y sitio del asesinato de esta joven.

bajada por Jorge Glusberg (1986), quien esbozó una serie de "pares polares" teniendo en cuenta ciertos rasgos constitutivos de las prácticas y del impacto sobre el público, para diferenciar la performance y el happening, cuyo sentido ha estado relacionado con los movimientos de los años sesenta, y definió la primera como:

La performance es gestual, conductual, cinestésica, cumple una función socializadora y presenta un doble recorrido: el artístico y el físico. El hombre, el tiempo y el cuerpo son los verdaderos protagonistas de este modo de representación. El tiempo es regulador matriz de la obra. Existe una comunicación corporal sensible, que le toca fibras íntimas de la personalidad. El tipo de comunicación es corporal y secundariamente verbal.

La performance reúne al artista, a la obra y a la audiencia en un mismo momento, en el lapso de su producción e introduce, definitivamente, lo efímero y lo real en la arte. "Podríamos hablar de la *performance* como una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista, pues, lejos de posibles recursos externos, en realidad el protagonista básico es el propio artista" (Picazo, 1993).

Bajo esta acepción se puede nominar la práctica realizada por el colectivo *Arde Minga* el día 27 de noviembre del 2009, en una convocatoria realizada por el Grupo La Grieta, denominada *Marcha de los Susurradores*, quienes, en forma azarosa, susurraban diferentes poesías al oído de los transeúntes a través de grandes tubos, llevando la palabra como instrumento. Este grupo se define como:

Una compañía cultural conformada por artistas de distintas disciplinas. Artes Plásticas. Cine. Diseño en Comunicación Visual y Música. La búsqueda de este grupo es trabajar para vincular el arte y la comunidad, activando sensaciones y emociones. A través de experiencias lúdicas, corporales y la pa-

labra viva. La modalidad son talleres y espectáculos. Intentamos a través del arte que las personas eleven su autoestima y reafirmen su identidad individual y social.²

En este caso el factor sorpresa es uno de los ingredientes de la performance, a diferencia de aquella producida por el colectivo *Siempre* en el Centro Cultural Islas Malvinas, "Cuerpo de Baile", en el cual realizaron la performance acompañada de carteles en pequeño formato, en el patio central, denunciando los requerimientos realizados a las instituciones tradicionales de danza para poder participar en los elencos estables. La performance, acompañada de música, exponía las heterogéneas formas de agresión al cuerpo en los distintos trabajos que desempeña un ciudadano y quien tiene por actividad el trabajo corporal.³

Es interesante observar que los grupos artísticos activos en la ciudad tienen como forma de difusión diferentes formatos de páginas en la red, donde presentan registros de sus acciones en fotografía y video; ensayos y reflexiones; análisis y notas periodísticas.

Si bien los ejemplos citados pueden ser nominados por la predominancia de un aspecto u otro en el espacio público de la ciudad, se encuentran intervenciones que reúnen diferentes modalidades que dificultan la nominación específica. Tal es el ejemplo de la marcha-performance-intervención urbana realizada entre el 28 de febrero y el 2 de abril del 2009, denominada *Hacé como José*, de la que ningún colectivo artístico asumió la autoría. Luego de las acciones que se describen a continuación se realizó una marcha a la municipalidad cuya finalidad fue la entrega de un petitorio solicitando que no se aumentara el boleto de colectivo y reclamando el pasaje universitario, acompañado de las tres mil firmas reunidas por las acciones de la Asamblea contra el Tarifazo y de las producidas por *Hacé como José*. En la asamblea y la marcha participaron di-

² El colectivo Arde Minga fue entrevistado durante el mes de noviembre del año 2010. Relataron diferentes modos de intervenciones, instalaciones y performances realizadas desde el inicio de las actividades en el año 2007. El texto citado se encuentra en <http://ardeminga.blogspot.com>, [Consultado el 6 de marzo del 2012]

³ La información complementaria de esta performance se encuentra en: <http://colectivosiempre.blogspot.com/2008/08/la-danza-en-la-mira.html>, [Consultado el 9 de marzo del 2012]

ferentes agrupaciones políticas: Frente Popular Darío Santillán, CTD Aníbal Verón, Agrupación María Claudia Falcone, Comisión Luz Villa Montoro, Asamblea contra el Tarifazo, Multisectorial La Plata y la Federación Universitaria de La Plata (FULP).

En la intervención citada, con utilización del muro- video - performance, se realizaron varias actividades con una secuencia temporal: se distribuyeron volantes en la vía pública con la siguiente leyenda: "*Hace como José. Contra el fantasma del boletazo. Por un boleto a \$ 1.00. Luchemos contra el fantasma. Paga el mínimo o no pagues. Basta de inseguridad!!!! el boleto a 1.90 es un robo!*". Estas consignas fueron repetidas en diferentes formatos: afiches pegados en postes de luz, como letra de una canción interpretada por el conjunto *Les Minon*, que utilizara la melodía - bastante pegadiza por cierto- de Daniela Romo: "Que vengan los bomberos", y que está disponible en la red⁴. La serie de acciones difundidas a través de videos en el blog y una gigantografía -ubicada en Diagonal 78 y 62, cercana a las facultades de Bellas Artes y Trabajo Social- se realizaron en el lapso de un mes.

Todo comienza con la creación de un personaje: José viste alpargatas, pantalón, remera, gorra, representa a un docente que usa el transporte público y quien, debido al aumento, vuelve a utilizar "Camelita", su bicicleta. Además, en el relato presentado existe un "sobrino" que lo ayuda, a través de medios diversos, a divulgar su disconformidad. En el blog se encuentran algunos guiños al sistema artístico, por ejemplo, una serie de retratos repetidos de José -bajo la modalidad de *Andi Guarjol*- o el formato de historietas para contar las diversas actitudes que asume éste ante el aumento del boleto.⁵ Acompañando la presentación de José, se realizó una serie de videos revelando al protagonista y su lucha con-

tra el fantasma del tarifazo, que remite a otro aumento del boleto ocurrido en el año anterior. La caravana se inició en plaza San Martín y finalizó en la Municipalidad de La Plata. Estuvo acompañada por cuerdas de candombe y conjuntos de música, quienes caminaban atrás de un colectivo con carteles con la propuesta *Hace como José*, mientras que, en las veredas, se reunían firmas para petitionar por la derogación del aumento del boleto.⁶ Al finalizar esta marcha, en la explanada del frente de la municipalidad, se realizó una performance con un narrador que destacó distintos momentos: un inicio del problema, señalando: la avaricia de un empresario; la connivencia del gobierno municipal; la reaparición del fantasma del boletazo; a un chofer de colectivo; una mujer protestando junto a José con un tono general burlón y sarcástico.⁷ Las acciones se produjeron con un uso mínimo de recursos materiales y plásticos. Apelaron a despertar en los usuarios de transporte -devenidos en espectadores- una serie de reacciones, siendo la más importante que se firmara el petitorio para modificar el costo del boleto de colectivo, mientras que apelaron a la empatía, dado que el personaje principal, José, re-presentaba a un ciudadano común que destacaba las dificultades cotidianas que se producen por el uso del transporte público en la ciudad.

Esta acción directa, con la intención manifiesta de constituir una *esfera pública* - entendida como esfera de la comunidad y de los asuntos generales del pueblo; superadora del concepto habermasiano del término -, tuvo repercusión en la prensa local, particularmente en los medios no afines a la línea política del intendente⁸. Es necesario destacar que la ironía es una dimensión frecuente en la expresión crítica, matiza sucesos con una dosis de humor sin renunciar al análisis ni al juicio.⁹

⁴ http://hacecomojose.blogspot.com/2009/02/blog-post_27.html [Consultado el 11 de marzo del 2012]

⁵ <http://hacecomojose.blogspot.com/2009/03/el-dia-en-que-volvi-camelita.htm> [Consultado el 11 de marzo del 2012]

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=JEV4gTTXznw> [Consultado el 11 de marzo del 2012]

⁷ <http://argentina.indymedia.org/news/2009/04/663401.php> [Consultado el 11 de marzo del 2012]

⁸ http://www.diariohoy.net/accion-verNota-id-20910-titulo-Ocorrente_protesta_contra_el_boletazo. [Consultado el 13 de marzo del 2012]

⁹ http://www.roalonso.net/es/arte_cont/esfera_publica.php [Consultado el 11 de marzo del 2012]

Como cierre de este artículo es necesario destacar que en la mayoría de las acciones relevadas en el espacio público de la ciudad de La Plata, existe un mayoritario ejemplo de intervenciones e instalaciones en diversos soportes que abarcan cajas de luz, postes y muros mientras que las performances se encuentran en menos frecuentemente, siendo la producción digital difundida a través de blogs o redes sociales un registro habitual. Es preciso subrayar que la modalidad del arte de acción estudiado - en la investigación en curso- presenta un marcado interés en la respuesta del público-espectador-usuario-ciudadano, dado que la mayoría de las acciones forman parte de la protesta y los reclamos por problemáticas sociales y jurídicas no resueltas.

Dentro de los usos o apropiaciones de los colectivos artísticos, el recurso a la cita es, en general, un rasgo característico, común a todas las agrupaciones. Sin embargo, la apropiación o la reformulación que estas producciones realizan sobre experiencias previas de cruce entre vanguardias artísticas y políticas no siempre implica una lectura crítica del pasado o una referencia directa, lo que pondría en crisis la noción de cita. El arte de acción ganó terreno en los artistas, no sólo por su postura frente al academicismo y a la tradición, sino, también, por su cercanía con la experimentación y la libertad creadora, estrechamente ligada a la vida. Y podría concluirse que numerosos planteos, con algunas variaciones, y mediados por otros contextos sociales y políticos, fueron reelaborados por las acciones estéticas contemporáneas de protesta que se realizan. Es preciso reafirmar que las obras, las performances, intervenciones e instalaciones, en el espacio público, son importantes no en sí mismas sino por las personas que se ponen en contacto por su intermedio (Williams, 1997).

Bibliografía

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

Besacier, Hubert (1993). "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance". Estudios sobre performance (Coord. Gloria Picazo). Sevilla: Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía.

Glusberg, Jorge (1986). *El arte de la performance. La realidad del deseo*. Buenos Aires: Gaglianone.

Picazo, Gloria (1993). "La performance de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta". Estudios sobre performance (Coord. Gloria Picazo). Sevilla: Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía.

Stambaugh, Pietro (2005). "Los estudios del Performance, una propuesta de simulacro crítico". *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas.

Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Fuentes electrónicas

Alonso, Rodrigo. Entre la intimidad, la tradición y la herencia. Arte de Acción Argentino en el Cambio de Milenio (En línea) http://roalonso.net/es/arte_cont/intimidad.php

De Gracia, Silvio. Entre la acción contextualizada y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana. (En línea) <http://www.scannercl/>

Richard, Nelly. *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (En línea).

Taylor, Diana. "Hacia una definición de la performance". Traducción de Marcela Fuentes, 2001. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

Estallido poético en Momento de simetría

María Eugenia Rasic /
mariaeugeniarsic@hotmail.com

Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Adscripta a la cátedra FILOLOGÍA HISPÁNICA, FAHCE, UNLP.

En 1973, la editorial Sudamericana publica *Momento de simetría*, la segunda obra del poeta argentino Arturo Carrera: lámina plana y oscura, que, además de presentar una importante continuidad estética con su primer libro, *Escrito con un nictógrafo* (1972), permite poner en relieve interesantes concepciones de *lenguaje* y de *espacio* dentro de la poesía argentina y de ciertas producciones poéticas que se hallaban en desarrollo en el extenso territorio de América Latina. Estas últimas se han visto afectadas estéticamente por la explosión de las experiencias neobarrocas en la literatura, junto con el impacto de la poesía concreta y visual de la pasada mitad del siglo xx. Serán estos ejes los que nos posibilitarán abordar el texto de Carrera (al que denominaremos de ahora en más con las siglas MDS) y la interesante concepción de *espacio* poético y visual que *diagrama*. Este último concepto, en cursiva, es tomado de *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Deleuze, 1981), en tanto es definido allí como un conjunto operatorio de líneas y de zonas, trazos-manchas-zonas asignificantes y no representativas, cuya operación es sugerir o introducir probabilidades de hecho. El diagrama es entendido como el acontecimiento que sitúa al artista ante el papel, el cual se caracteriza por la lucha entre el pintor y los datos prepictóricos, el poeta y la hoja blanca. En este sentido se debaten las fuerzas del arte por quitar las marcas prenatales de la obra y el diagrama se extiende como un golpe sobre el lienzo, o, en el lenguaje poético mallarmeano, como “un golpe de dados”. Similar al surgimiento del mundo, se trazan partículas azarosas en el espacio creador y se quiebra la organización óptica soberana. Ya el diagrama es un caos, y el caos es el concepto central que caracteriza al neobarroco, y a MDS en particular.

En *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera* (2008), Cecilia Pacella afirma que en el género poético todo el siglo xx se construye a partir de la “superposición de catástrofes”, en el sentido de que cada propuesta poética nueva puede leerse como realizada en el mismo acto en que se destruye la anterior. No obstante, la autora

ubica al neobarroco como la última gran catástrofe del siglo: "La explosión que este produce en el lenguaje de la poesía, literal y teóricamente hablando, puede verse como el fin de una historia poética que tendría su principio en Mallarmé y que recorre en forma de epopeya todo el siglo" (Pacella, 2008: 221).

El neobarroco, entonces, inspirado en la teoría creacionista del Big Bang y en la percepción del mundo galileano, intentará dar origen a todo un nuevo universo literario, mediante un uso especular en el lenguaje de esta teoría y de la desestabilización de la subjetividad del artista, quien despertará nuevamente en el siglo xx la sensibilidad barroca. Se intenta manchar la superficie, salpicarla de juegos lingüísticos y lograr "el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite" (Echavarren, 1991). La idea de *superación de límites* se torna trascendente, ya que en el estallido neobarroco, y en la poesía de Carrera en particular, adquiere valor espacial y simbólico: el lenguaje, como un territorio virgen abierto a nuevas formas de vida y de materialidad, con necesidad de traspasar los propios límites de su ser y las posibilidades de representación.

Gastón Bachelard, en *La poética del espacio* (1957), particularmente en su introducción, hace referencia al trabajo experimental de la poesía con la imagen y su extrañamiento constante, su contacto siempre primitivo, o "la manzana mordida":

La imagen que el poema nos ofrece se hace nuestra, echa raíces en nosotros, pero se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, es un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser... El no saber es condición primera de la poesía: la imagen es una superación de todos los datos de la sensibilidad, se halla siempre en toda su fulguración.

Y es justamente aquí, en la poesía de MDS, donde la imagen y el lenguaje juegan la partida tramposa de la simulación: el texto se sale de sí, se camufla en un mapa y un código astronómico, para presentar al lenguaje poético en la noche oscura pero aún visible de la múltiple significación.¹

Como en una suerte de película plana, el texto es editado en una cartulina negra, de 50 x 55 cm, plegada en cuatro partes, con letras y destellos que se iluminan por contraste respecto a la superficie, y en blanco. Allí, en la galaxia carreteriana, cada poema funciona como una constelación que interactúa con otras mediante juegos fonológicos entre los significantes y visuales, entre los caracteres léxicos y no léxicos utilizados. Estas operaciones lingüísticas y visuales transforman a la cartulina en un relieve rugoso y accidentado, por lo que, además de invitar al lector a un espectáculo astronómico, sugiere un recorrido táctil que no permite en lo absoluto ni la llanura textual ni la unicidad de dirección; por el contrario, el estallido poético sitúa al lenguaje y sus significantes en una tercera dimensión del espacio textual.²

"te rodean
cúmulos
de niños"

"niños
silenciosos
de azúcar
centrifugada
copos"

"niñas
sobre un nenúfar
gigante de piedras irisadas
despiertas"

"niños
ruidosos
entre vitrales
de follajes"

¹ Nos resulta difícil no aludir a Deleuze y a su idea de multiplicidades rizomáticas, por trabajar con esta línea de análisis. En este sentido, la imposibilidad de la unidad de objeto o sujeto, o sea, las multiplicidades, se definen por el afuera: líneas de fuga o desterritorialización que señalan la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente. Hay siempre un afuera de una exteriorización del sí mismo, que permite entender, también en este marco, a la lengua como cuerpo flexible y múltiple.

² Jacques Aumont, en *La imagen* (1990), nos permite introducir el concepto de imagen extática en el poema fotográfico-instantáneo. Este se configuraría como la génesis creadora de un proceso explosivo por parte del espectador, quien en un trabajo de recomposición sensitiva debe recuperar las partículas formadoras de sentido. En el caso de Carrera, el lector debe divisar al texto como un cielo astral conformado por una multiplicidad de constelaciones poéticas, producto del primer estallido, cuyos significantes se reproducen al infinito.

Tratamos de reproducir del mejor modo posible el formato original, a fin de no perder de vista el procedimiento esquemático que se lleva a cabo. Acumulación: de palabras, de figuras y de sentidos, que van formando una gran montaña poética ("gigante de piedras"), salen de la planicie del mapa para demostrar una tercera dimensión del lenguaje. En esta "montaña", extraída de MDS, la imagen de "cúmulo" aparece en primer lugar y en primer plano. Pero no son cúmulos de niños idénticos, más bien multicromáticos. Son niños silenciosos, palpables al tacto y al gusto como gránulos de azúcar: niños blancos, también copos de nieve; niños ruidosos, objetos de clara sinestesia poética: entre el vidrio especular y el enjambre de sonido: niños negros; niñas despiertas, niñas hipébaton (ver distancia sintáctica entre sujeto y modificador directo), que cierran el fragmento a modo de suelo pedestre: último destello del poema niño que proyecta con sus ojos abiertos el concepto de estrella: niña irisa-da, cúmulo de colores.

Además del trabajo artesanal con el lenguaje, el texto presenta dibujos amorfos que se insertan también en la idea de disfraz o de camuflaje de códigos. Estos tienen la funcionalidad de dar cuerpo y consistencia a la noción de poemas-constelaciones, pues simulan ser polvo o destello de estrellas en el cielo nocturno: el grupo "marionetas de ébano/arenas blancas" es rodeado por minúsculos puntos-granos blancos que ponen en evidencia la materialidad de las palabras "ébano/arena" y la desintegración del sentido unívoco.

En este trabajo icónico se insertan, también, frases o versos como "entrepupilas", que dibuja circularmente un ojo humano; "lallamaradapolvocósmicojuntoalsol", que reproduce el gesto visual de la llamarada de fuego solar; "airecón-cavo", escrito como un ángulo cóncavo producto del soplado de un viento que dobla el verso, entre otros. A su vez, se inscriben flechas que parten de la nada escrita, del hueco negro de la cartuli-

na, hacia los extremos, despojadas de su función directiva: sólo señalan la expansión del texto en un movimiento gravitatorio y en un tiempo cero, como si el poema se abriera a otras posibilidades de ser y a otras formas de presentación.

Como anticipamos, existe en esta obra un contacto plástico y háptico con el lenguaje, en tanto "lo que resta del cuadro no queda detrás de la figura o debajo (aquí texto), sino que se espacializa alrededor de la misma y son captados por una vista táctil o 'háptica'":³ trazos o cepillados de escritura que dan espesura al texto y lo presentan en pliegues. Este procedimiento tiene su vinculación con el desarrollo de la poesía visual y concreta en la América Latina del 50 y del 60 en adelante. En común acuerdo, toda la bibliografía consultada posiciona a la escritura de Stéphane Mallarmé como iniciadora de los nuevos espacios visuales de la poesía. "Un coup de dè", de 1897, propone arrojar las palabras sobre la página, rescatando la conciencia del azar como el origen de todo poema, tal como en las leyes inventadas del juego. Este "golpe de suerte" permitía ver la necesidad de una nueva concepción del lenguaje, siempre sujeto a las leyes absolutistas de la referencialidad, y su incapacidad para significar la esencia de las cosas que nombra. El poeta, entonces, hace aparecer la palabra como sugerencia de la realidad que está fuera de las posibilidades del lenguaje. Por ello mismo, el verso entra en crisis como unidad de expresión y el papel central lo tiene la página, donde las palabras ingresan como a un escenario.

Como en una obra teatral, las palabras operan como personajes que se liberan del peso de la representación y comienzan a ser pura presentación. La página se transforma en *espacio* que amerita la contemplación, como en la pintura, y las palabras, en tangible materialidad. Al utilizar como materia elementos léxicos e icónicos, el texto de la Poesía Visual deviene imagen y la imagen, texto. Este devenir quiebra el orden

³ El concepto de "háptico" es tomado del análisis que hace Deleuze (1981) de la pintura de Bacon. El autor problematiza el concepto de representación pictórica desde la obra de Bacon, en tanto la pintura no tiene historia que narrar ni modelo que representar. Si la narración es el correlato de la ilustración, el medio más sencillo para romper con la linealidad prosaica de la representación es aislar la figura, liberarla de su ilustración. En MDS, el lenguaje opera, también, como estructura espacializante y permite generar en la lectura una aproximación visual háptica: cada partícula poética es un accidente geográfico formador de pliegues en el plano de la noche.

lineal del discurso y, con él, la cosmovisión moderna occidental, para la cual el pensamiento de una escritura de modelo visual es totalmente extraño. La Poesía Visual rompe en este sentido la convención de las palabras y las letras y les confiere sentidos únicos y nuevos, combatiendo los patrones hegemónicos de percepción y de pensamiento (Gache, 2006). Existe, entonces, desde estas líneas estéticas una búsqueda artística de nuevas territorialidades del signo lingüístico, por medio de cortocircuitos en el discurso plástico, poético, pictórico, musical: todos como zonas amalgamadas de constante experimentación.⁴

Por otro lado, ya sea desde la primera configuración de trazos tipográficos de "Un coup de dè's" los *Idéogrammes lyriques* de Apollinaire de 1914, la entidad todo-dinámica "verbivocovisual" joyceana o el método ideográfico de Ezra Pound, o los fotogramas y elementos de collage de Dadá, prolongados por la obra de Marcel Duchamp, en América Latina se instaura un interés artístico por la "estructuración óntico-sonora de la palabra, irreversible y funcional, y, por así decir, generadora de la idea" (De Campos, 1955), que dará lugar al desarrollo de la Poesía Concreta, polo de un mismo *continuum* de la Visual, ambas con significativa explosión en la mitad del siglo xx. La poesía concreta, según el poeta Pedro Xisto (1960), coloca al poema sobre o como foco de una conciencia rigurosamente organizadora, que actúa sobre el material de la poesía de la manera más amplia o más consecuente posible: palabra, sílaba, fonema, sonido, fisionomía acústico-vocal-visual de los elementos lingüísticos, campo gráfico como factor de estructuración espacio-temporal (ritmo orgánico), constelaciones semánticas en cadena y consideradas, simplemente, desde el punto de vista del *material* y en igualdad con los restantes elementos de la composición.

Como en un accidente geográfico, MDS logra poner en relieve la importancia del trabajo expe-

rimental de la poesía llamada *neovanguardista* o *neobarroca* con la imagen y su expansión constante hacia nuevas formas de decir y de significar. Aquí, el lenguaje poético se presenta como escenario privilegiado de la expresión artística: su isoformismo, tal como lo define Carrera en el prólogo, permite pensar la escritura como un acontecimiento que deviene en cuerpo flexible, en cosa viva, capaz de montar un espectáculo astronómico en una cartografía poética. Por consiguiente, el espacio en el que se diagrama deja de ser fondo o simple soporte y ocurre junto con el texto como sobre relieve en un proceso multicromático de decodificación. Ya el espacio se torna texto, ya la imagen se vuelve poema.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques: (1990) *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gastón: (1957) *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CARRERA, Arturo: *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: (1980) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1988.
- DELEUZE, Gilles: (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005.
- _____ (1969) *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DE CAMPOS, Augusto: (1955), "Poesía concreta", [En línea] http://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=5 [Consulta: 22 de noviembre de 2012]
- ECHAVARREN, Roberto: *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*, México, El Tucán de Virginia, 1991.
- GACHE, Belén: "La poesía visual como máquina de guerra del lenguaje", en *Poesía visual argentina*, Buenos Aires, Vórtice, 2006.
- PACELLA, Cecilia: *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*, Córdoba, Recovecos, 2008.

⁴ Pensemos, también, en los artistas rusos de comienzos de la Rusia soviética y su influencia en los distintos modos de concepción de Poesía Visual y Concreta. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914) de Kasimir Malevich, los poemas fonéticos de Elena Guro y de Kurt Schwitters, o el lenguaje poético estelar de Velimir Khlebnikov, exaltado por los poetas revolucionarios como Vladimir Maiakovski. Todos trabajaron con las palabras desde la imagen del *espacio en blanco*—metapoetizado antes por Mallarmé—, central para anular las leyes occidentales de tiempo y espacio, y con ello, la noción de representación.

Arte en el contexto social: ejercicio Ginkgo Biloba

Elisabet Sánchez Pórfido /

esanchezporfido@speedy.com.ar

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra ARTE CONTEMPORÁNEO, FBA, UNLP.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP.

Directora del *Atelier Luis Tessandori*, La Población, Córdoba, Argentina.

Silvia Andrea Cristian Ladaga /

crisladaga@geardesign.com.ar

Profesora y Licenciada en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Doctoranda en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Docente en la materia TALLER II, FBA, UNLP.

Directora de la Galería PISOUNO ARTEDISEÑO, www.pisounoarte.com.ar.

*Las hojas de este árbol, que del Oriente
a mi jardín venido, lo adorna ahora,
un arcano sentido tienen, que al sabio
de reflexión le brindan materia obvia.*

*¿Será este árbol extraño algún ser vivo
que un día en dos mitades se dividiera?*

*¿O dos seres que tanto se comprendieron,
que fundirse en un solo ser decidieran?*

*La clave de este enigma tan inquietante
yo dentro de mí mismo creo haberla hallado:*

*¿no adivinas tú mismo, por mis canciones,
que soy sencillo y doble como este árbol?*

Johann Wolfgang von Goethe (1815)

La interacción entre artistas de igual o diferente disciplina, y de éstos con el público, es la forma de expresión que parece caracterizar numerosas producciones del arte contemporáneo. Con soportes y espacios que transitan de lo convencional a lo no convencional, estos colectivos artísticos invitan a la participación a partir de performances, intervenciones, arte procesual y público, etc., donde el lenguaje emerge en cánones de discurso político, social y participativo.¹

Como objeto de estudio, para este trabajo se seleccionó la acción denominada "Ejercicio Ginkgo Biloba", del grupo Ala Plástica. Este colectivo, uno de los más particulares de la ciudad de La Plata, con trayectoria internacional, transita sus búsquedas estéticas y comunicacionales hacia la sociedad desde 1991. La característica sobresaliente es que conforman una organización no gubernamental de tipo artístico-ambiental. En palabras de Alejandro Meitín, uno de sus fundadores, el colectivo trabaja "en iniciativas creativas sustentadas en procesos reales de transformación y de recuperación ambiental, dirigidos a favorecer el desarrollo sustentable y participa de proyectos activos o en emergencia, en el ámbi-

¹ Este trabajo se inscribe en los avances parciales de la investigación "Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro e intervenciones artísticas", acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, en el marco de Programas de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación.

to local y global, por medio de acciones de arte público”.²

Ala Plástica y el arte dialógico

Con el objetivo de acercarnos a las búsquedas estéticas de Ala Plástica, se recurrió a la técnica de la entrevista, que permitió ahondar no sólo en las prácticas sino, también, en las significaciones otorgadas por los integrantes fundadores del grupo y, en el caso de este artículo, al registro de la producción denominada “Ejercicio Ginkgo Biloba”.

Para explicitar que el colectivo inscribe sus producciones en el *arte dialógico* es conveniente aportar el significado desde donde posicionan este concepto. Para Meitín, esta noción “deriva del teórico literario ruso Mijaíl Bajtín, quien argumentó que el trabajo artístico puede ser visto como una serie de conversaciones, como un lugar de diferentes significados, interpretaciones y puntos de vista”. El encuentro, las lecturas, las conversaciones y las discusiones sobre el ambiente; la elaboración de ejercicios, bocetos, mapas, catálogos alusivos y rasgos relacionados con el *Land Art*³ y el arte público, le permiten al colectivo tener una visión y una dimensión más amplia a la hora de confrontar directamente con la naturaleza y con la realidad del entorno.

Ala Plástica tiene un modo de abordar las problemáticas ecológicas que permite una aproximación al proceso que conlleva el ejercicio artístico. Dado que conforman un grupo que trabaja a partir de temas candentes de orden social, ambiental y / o político, el discurso artístico es utilizado en sus propuestas como medio de manifestación.

La intervención registrada exalta el modo participativo, constantemente, y reafirma el rol preponderante del contexto social. Las demandas del entorno conllevan a discusiones, por consiguiente los integrantes analizan y debaten modos de intervención innovadores. Con gran

satisfacción, Ala Plástica logra en sus propuestas la integración de la comunidad, dado que los temas convocan porque aluden a la impunidad, la corrupción y las denuncias ambientales.

Las propuestas consensuadas por los integrantes se reunieron bajo la denominación Ginkgo biloba, una acción performática e intervención transformadora que duró cuarenta y cinco días y se realizó delante del espectador en un escenario público. La iniciativa se desarrolló en un lugar no tradicional, lo que coadyuvó a repensar aquello que señalara Walter Benjamín: “La imaginación desborda por todos lados los límites del arte” (Didi-Huberman, 2008), y pone al descubierto el proceso de ideación.

Ginkgo biloba se origina mediante una red de diálogo y de planificación de una acción realizada en la vía pública como espacio de integración e intercambio social. Como señala Clemente Padín, “la calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible; no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras” (Padín, 1990).

El “Ejercicio Ginkgo biloba”

El Ginkgo biloba es un árbol único en el mundo.⁴ Originario de China, es el árbol vivo más viejo del mundo; su existencia se remonta a 270 millones de años atrás y puede llegar a vivir un milenio. Puede florecer en diferentes climas, pero crece principalmente en China y en Corea, en el sur y el este de Estados Unidos, en el sur de Francia, en algunas ciudades de España y en ciudades de Uruguay, Argentina y Chile. Se ha usado con fines ornamentales desde hace miles de años y también fue utilizado por sus acciones terapéuticas.

La especie llegó a nuestro país de la mano del Dr. Rodolfo Moreno. Antes de ser gobernador de la provincia de Buenos Aires, Moreno aceptó el

² Extraído del sitio oficial del grupo, www.alaplastica.org.ar.

³ El *Land Art* es una tendencia del arte contemporáneo, que utiliza el marco y los materiales de la naturaleza (madera, tierra, piedras, arena, rocas, fuego, agua etc.). Su finalidad es producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado. El principio fundamental del *Land Art* es alterar el paisaje, con un sentido artístico, para producir el máximo de efectos y de sensaciones en el observador. Se pretende reflejar la relación entre el hombre y la tierra, el medio ambiente y el mundo. Lo principal es la interacción del humano-artista con el medio ambiente.

⁴ Está clasificado en su propia división, la Ginkgophyta, siendo el único miembro de la clase Ginkgoopsida.

cargo diplomático de ministro plenipotenciario en Japón (1939-1940). A su regreso, introdujo un preciado legado forestal que le donara el gobierno de Japón, entre ellos, varios ejemplares de *Ginkgo biloba*, algunos de los cuales fueron empleados en el bosque de la ciudad de La Plata.

El ejercicio analizado tomó corporeidad a raíz del deterioro de los árboles ubicados en una calle que jerarquiza el ingreso al Museo de Ciencias Naturales, ubicado en el Paseo del Bosque. En la práctica participaron: Alejandro Meitín (artista y abogado), Silvina Babich (artista plástica), Rafael Santos (artista), Marcelo Pansino (fotógrafo), Claudia Pascual (diseñadora gráfica), Mariano Vechioli (agricultor), Gustavo Deluchi (botánico), Héctor Bertone (paisajista), Pericles Merlo (ingeniero agrónomo) y Karina Galeotti.

El objetivo que se planteó Ala Plástica fue recuperar 41 ginkgos bilobas, 30 ubicados en la entrada del Museo y 11 distribuidos en el bosque y en el Zoológico. La idea surgió de observar el estado de deterioro de las bellísimas plantas que rodeaban el lugar de trabajo del colectivo,⁵ y el detonante fue un artículo publicado en un diario local sobre la agonía de los ginkgos bilobas, firmado por un destacado ingeniero agrónomo.

Después de varias gestiones, el 14 de agosto de 1997 la Municipalidad autorizó la intervención. La peculiaridad del trabajo, de carácter multidisciplinario, reside en la participación de científicos, dirigidos por artistas. Una vez aprobado el proyecto, el municipio colaboró con escaleras y con andamios de cincuenta metros para realizar la intervención *in situ*.

El ejercicio prosiguió con el relevamiento de la plantación, las fotografías, los gráficos y los bocetos, el estudio sanitario y el registro de cada árbol, con el objetivo de recuperar la especie. Junto con especialistas del Museo de Ciencias Naturales, los miembros del colectivo investigaron el origen y la reproducción, así como el lado poético, filosófico y científico de los árboles.

Inscripto en el arte activista, el Ala Plástica realizó la intervención, de carácter transformador, en el espacio de acceso al museo, lo que

generó una gran repercusión en el entorno: los espectadores (estudiantes, profesores, turistas, científicos y público en general) se acercaban, interrogaban, debatían y realizaban reuniones periódicas con el propósito de consensuar sobre la intervención: extraer ramas, troncos, insectos, hongos, analizar el suelo y determinar el porqué del deterioro de los ejemplares.

Con los datos obtenidos, idearon un panel de fenólico de aproximadamente cinco metros, negro laqueado, resistente a las inclemencias del tiempo e ilustrado con fotos plateadas y letras adheridas. Eligieron colores pregnantes, como el naranja y el amarillo, con el propósito de atraer al público desprevenido e interactuar. Asimismo, con textos y gráficos, resaltaron el modo de hacer, de intervenir, de podar, de limpiar y de curar.

Durante la intervención, con ciertos rasgos performáticos, los integrantes del colectivo repartieron volantes al público autoconvocado. "La idea de proyecto autónomo fue reemplazada por la de interacción comunitaria con resultados que sustentan tanto la creatividad social como el medio natural urbano", expresa Meitín.⁶ Durante un mes y medio, artistas y científicos (miembros del Instituto de Fisiología Vegetal y de la cátedra Botánica de la Facultad de Agronomía) utilizaron escaleras altísimas, andamios y lucieron trajes alusivos (overoles blancos, cascos negros y antiparras) y emplearon diversas herramientas.

Ala Plástica trabajó ininterrumpidamente con el propósito de detener el debilitamiento y la muerte de los árboles. Su acción movilizó a muchísimas personas de diversos campos disciplinares y recibió apoyo de distintas instituciones, entre ellas, la Fundación Perito Moreno, el Museo de Ciencias Naturales, la Municipalidad de la Plata, la Dirección de Política Ambiental, la Secretaría de Extensión del Museo, la Fundación Pascasio Moreno y el Departamento de protección forestal de la Facultad de Agronomía.

Conclusiones

El colectivo aborda el espacio público como escenario, y centra en la acción performática una

⁵ Ala Plástica funcionaba en ese momento en una casa recuperada situada en el jardín zoológico, que cumplía la función de lugar de debate, reunión, exhibición y planificación.

⁶ Entrevista a Alejandro Meitín, marzo de 2012.

manera de reflexionar con la comunidad sobre un hecho acaecido, tangible. Se caracteriza por indagar sobre hechos que acontecen y apunta a transformar, por medio de sus ejercicios en la vía pública, la recuperación y la conservación de ginkgos bilobas como patrimonio natural de la ciudad de La Plata.

En el desarrollo de este ejercicio, pero trasladable a sus otras acciones, se evidencian puntos de interés que abarcan varias entradas, tal como ellos mismos expresaron en las entrevistas realizadas. Presentan una etapa de inicio, donde los participantes, cada uno desde su disciplina de origen, –recordemos que se constituyen desde campos distintos en relación con el caso de acción de interés– analizan, estudian y diagnostican el objeto de producción. A partir de allí generan el ejercicio y lo llevan a cabo teniendo en cuenta que “es un proyecto artístico impregnado de una lógica ambiental”.⁷

El proyecto actúa sobre la realidad de los materiales (sanación de los árboles); agrega comunicación gráfica/visual para divulgación (carteles/paneles y volantes informativos), que propician el diálogo con los transeúntes y el público, y les permite invitarlos a participar (trabaja sobre la divulgación/participación activa); documenta (mediante fotografías / videos de la acción y su proceso); etc. Todas estas entradas –estudio previo, generación del proyecto, acción, divulgación, diálogo con el público– son consideradas, conjuntamente, como un hecho artístico. Al decir de Meitín, “lo interesante es ver cómo en la cabeza de la gente se empieza a construir la idea de que el artista no solamente puede trabajar en pintura, escultura; que puede expresarse en otros campos, que otras cosas entren en juego...”⁸

De la entrevista al grupo se desprende el lugar preponderante que le otorgan al público, al que consideran parte destinataria de la acción. Claramente, el acto de comunicación es un fin perseguido por el colectivo; en palabras de Katya Mandoki: “No hay obra de arte que no sea perceptible o estética a la vez que comunicativa” (Mandoki, 2006: 29). En este marco, podríamos pensar que esta lógica planteada por el colectivo

–donde el discurso ambientalista está imbuido en un proyecto artístico y, por ende, la estética cumple una función específica en el ejercicio– interpela la receptividad con especial énfasis en la sensibilidad del destinatario.

Como actos ilocutivos, las acciones de Ala Plástica, que incluyen: transdisciplinaridad de campos teóricos y artísticos, acciones performáticas artísticas con capacidad de transformación sobre objetos reales y divulgación en comunicaciones como función multiplicadora de su acción/ discurso, se desarrollan desde hace veinte años en proyectos donde el fin es la concientización que deviene de acciones artísticas concretas sobre el ambiente.

Bibliografía

DIDI- HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

MEITÍN, Alejandro y otros: *Volante*, 14 de agosto de 1997.

PADÍN, Clemente: *El arte en las calles*, en Encuentro Bienal Alternativo de arte, Tomarte, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1990.

SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet: *Colectivo Ala Plástica: iniciativas artísticas-ambientales*, en VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, Instituto de Historia del Arte, FBA, UNLP, 2011.

MANDOKI, Katya: *Estética y Comunicación: de acción, pasión y seducción*, Bogotá, Norma, 2006.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

Multimedia y cultura visual

Gerardo Sánchez

Licenciado en Artes Plásticas y Profesor en Producción Multimedial, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Maestrando en Crítica y Divulgación Mediática de las Artes, Área transdepartamental de Crítica de las Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Docente en la cátedra HISTORIA DE LOS MEDIOS Y SISTEMAS DE COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA, FBA, UNLP.

Becario de investigación, IUNA.

Las nociones de *multimedia* y de *cultura visual* pueden relacionarse en varios aspectos: ambas involucran gran cantidad de problemáticas que se superponen y se extienden a numerosos ámbitos de producción y campos sociales de desempeño, y ambas se constituyen como campos emergentes –cada vez más presentes– en las explicaciones, las referencias y los modos de comprender la cultura contemporánea. Ya sea como criterio clasificatorio –el caso de multimedia–, o como punto de vista desde donde observar las prácticas –la cultura visual–, sobre ambos cabe hacerse la misma pregunta, ¿son, efectivamente, nuevos campos o se trata de un momento de turbulencia interdisciplinar en medio de las tantas transformaciones dentro de la historia del arte, la estética y los estudios mediáticos?¹

Respaldado por una importante corriente de académicos en el campo de la historia del arte, el concepto de cultura visual fue acuñado por William Thomas Mitchell, Hans Belting y Nicholas Mirzoeff, entre otros, y cuenta con una corta pero vertiginosa tradición de casi dos décadas. Dicha noción es definida antes como estrategia que como campo disciplinar específico, para entender, analizar e interpretar la cultura contemporánea. Comprende un área –o punto de vista– conformada por aportes de la filosofía estética, la historia del arte, la semiótica, la antropología, la sociología, la psicología, la fisiología, entre otras disciplinas, que contempla el rol y las implicancias de la imagen desde un paradigma de constructivismo social, que la homologa al lenguaje en cuanto fuerza ontocreadora, agente constructor de la realidad –mucho más que su representación–. Desde esta perspectiva, se considera la relación entre el sistema artístico, los medios de comunicación y la experiencia estética cotidiana como constituyente fundamental de la realidad actual.

La *cultura visual* es una expresión que surge a partir de una situación: el momento histórico en

¹ La pregunta es formulada en cuanto a la cultura visual y aquí se la extiende a la noción de multimedia (Mitchell, 2003).

el que la imagen se ha vuelto decisiva en la conformación del mundo. Si bien la cuestión de la mirada no es ninguna novedad, adquiere un peso gravitante la interminable catarata de artefactos que complejizan los modos de relacionarse con la realidad, y genera no sólo una matriz operativa, en cuanto a la producción y la circulación de discursos, sino también una modificación en las estructuras cognitivas que soportan el pensamiento.

Por definición, los estudios visuales están comprendidos por un conjunto de enfoques que se pueden ordenar en, por lo menos, los siguientes niveles:

- La dimensión cognitiva y ontológica de visión, de la que no puede dejar de indagar sobre el lugar de la imagen y de la mirada en la construcción del mundo; sus roles en las distintas instancias sociales y de la experiencia humana.
- El modo en que se emplazan las producciones artísticas como objetos auráticos dentro del contexto de la reproductibilidad infinita y la expansión en los límites de la categoría artística efectuada por las vanguardias –que conllevan redefiniciones en el concepto de creación y de obra artística–. Implica considerar la relación de las obras de arte con las imágenes y los productos no artísticos.
- Los modos en que la reflexión estética trasciende el ámbito de las producciones artísticas para volcarse sobre la vida cotidiana, tanto en el diseño de los objetos de diseño como en la dimensión mediatizada de la realidad.
- La espectacular evolución de las máquinas y los dispositivos de visualización, que desatada con la reproductibilidad mecánica visual –en la que la fotografía es el emblema de la representación indicial–, incorpora el movimiento y el sonido, y conquista desde la transmisión instantánea hasta la capacidad generativa de representar sin referente físico ni material, dando lugar a los conceptos de simulación y de sistemas complejos e interactivos.

Como estrategia, los estudios visuales deconstruyen las grandes narrativas para

interpretar las obras en su contexto, que se asume como principal determinante de toda observación realizada. El paradigma de la complejidad marca el fin –o la pérdida de vigencia– de los grandes relatos, entre ellos los de las propias disciplinas como campos separados. Si la era del arte² es comprendida por el segmento que comprende del siglo xv al siglo xx, en su interior se ubican fenómenos y obras que si bien son muy diversas entre sí, comparten un ideal de la obra artística –original, única, auténtica–.

Al margen de las diferencias estilísticas, incluso de las aspiraciones revolucionarias de las vanguardias, se mantiene una institucionalidad artística, de la que la teoría especulativa del arte propuesta por Jean-Marie Schaeffer (1992) resulta sumamente descriptiva y justifica muchos de los relatos que se tejen en torno al arte moderno. La noción de cultura visual pone en relación presupuestos teóricos, como los conceptos de aura y no aura, con el repertorio formado por el diálogo entre las prácticas artísticas y las nuevas tecnologías; y con las problemáticas surgidas en la filosofía estética a partir del cuestionamiento del ideal de belleza, motivadas, entre otras muchas, por las propuestas de la sociología del gusto.

Con mucho menor arraigo en la tradición académica, el concepto de multimedia ha desarrollado una presencia notable en el campo de las prestaciones y la venta de servicios en el rubro de la tecnología informática aplicada a la comunicación. Esto dio lugar a una diversidad de prácticas que se adscriben a muy variados campos de desempeño social, no sólo en relación con los medios de comunicación, de entretenimiento o de pedagogía, sino también con ámbitos medios o proyectuales.

El fenómeno de la revolución digital ha sido exhaustivamente analizado y se encuentra aún en plena efervescencia. Cuestiones como el ciberespacio, la realidad virtual, la hipertextualidad, la interactividad, la creación colectiva, la circulación de contenidos, el hacktivismo y las nuevas formas de interacción entre sujetos y

² Arthur Danto (2009) analiza la categoría *arte* por fuera de los esencialismos trascendentales modernos que la fundaron como institución.

máquinas, producen de manera permanente una vasta bibliografía. Sin embargo, el concepto de multimedia no muestra, en general, un uso muy consensuado ni la misma recurrencia académica que el de estudios visuales; a pesar de consignar el nombre de numerosas carreras de formación superior, no hay un correlato en el uso que se hace del término ni en el campo académico ni en el artístico. Es decir, al igual que cultura visual, designa un campo interdisciplinario de estudios pero presenta mayores lagunas para definir sus límites y modelar sus objetos de análisis. En cualquier caso, lo que no puede negarse es la aparición de nuevos aparatos, soportes y prácticas específicas que, de un modo u otro, se asientan en los usos sociales y en la reflexión teórica.

De un tiempo a esta parte, fenómenos tan diversos como una fotografía, un video, un tema musical, un dibujo, entre otras cosas, pueden abandonar su materialidad y adoptar una nueva, la digital (o pueden ser generados íntegramente por síntesis), a partir de la cual fusionarse, en un diálogo horizontal, con muchos otros textos (en términos semióticos), asentados inicialmente o no en soportes analógicos (Sosa, 2006).

Este carácter de multidispositivo se articula a partir de la principal propiedad de la informática, que en esta perspectiva tiene que ver con la interactividad, es decir, con el procesamiento dinámico de información que puede ser ingresada, transformada y rematerializada. Este rasgo, junto con la posibilidad de transmisión y de lectura de información entre dispositivos sin importar la distancia física entre ellos –o sea la conectividad–, es la principal característica del arte multimedia (Matewecki, 2008).

La perspectiva propuesta sugiere un uso del concepto que permita aglutinar y ofrecer herramientas para el análisis de un conjunto específico de prácticas que se apropian de modo particular de la tecnología digital –dentro del campo artístico–, a partir del punto de vista de los estudios visuales, que convoca a concentrarse en las operatorias y en las relaciones de inclusión y de exclusión en la categoría, los cambios –y las permanencias– de la institución arte, en los nuevos conjuntos de prácticas, en su eventual pro-

ceso de constitución como géneros, y en el rol del circuito identificado como arte multimedia. Es decir, se propone una mirada que articule el emplazamiento específico de una tecnología en un ámbito particular de las prácticas sociales, en el momento en que su aparición afecta todas las instancias de producción y de pensamiento.

La noción de multimedia propuesta parte de la hipótesis de que existe un determinado tipo de productos –generalmente incluidos bajo la designación de arte con tecnología o arte con nuevos medios–, que se apropian de modo particular de los recursos provenientes de las tecnologías digitales. Operatorias y usos específicos que se han vuelto característicos de cierto tipo de obra que configura sus propios espacios de circulación y habilita nuevos ejercicios clasificatorios, basados no únicamente en las obras en tanto materialidades, sino principalmente en los discursos –más o menos institucionales– en los que estas obras se inscriben y en los que legitiman su estatuto artístico.

Si la noción de cultura visual es, en parte, producto del movimiento de inclusión efectuado por las vanguardias que convulsionaron a la institucionalidad artística, la noción de multimedia pareciera cumplir un rol estabilizador al plantear nuevos escenarios en los que se instauran regularidades, al mismo tiempo que se renuevan repertorios y se actualizan auraticidades, en particular las vinculadas al preciosismo técnico, a la obra artística como producto de una genialidad, individual o colectiva, y sobre todo la dinámica de apropiación y mecenazgo que regula la circulación de las obras. Los estudios visuales analizan una realidad de la que la noción de multimedia no sólo forma parte, sino que se vuelve determinante al manifestar las prestaciones de lo digital en prácticas específicas que se tornan emblemáticas e implican cambios –y permanencias– estructurales del sistema artístico y de la sociedad en general, en su modo de vincular tradición e innovación.

La expansión de los límites de las prácticas artísticas experimentada en los últimos cien años ha hecho que se traslade el criterio de artisticidad de las propiedades materiales de los objetos considerados artísticos –una obra original y única surgida de la creación del artista– hacia el des-

empeño semiótico del objeto, que se inscribe en un discurso mayor que lo contiene y lo certifica como obra artística. Producto de este contexto, la noción de multimedia sugerida pretende dar cuenta de los modos en que se dan los procesos de institucionalización y de funcionamiento social de las prácticas surgidas, específicamente, a partir de estas tecnologías.

Ambos conceptos, multimedia y cultura visual, constituyen nuevos espacios de actuación social y política: la multimedia como el medio en el que se asienta el cyberspacio y, a la vez, como una categoría para determinado tipo de productos; y la cultura visual como punto de vista desde el que contemplar el complejo funcionamiento de la sociedad actual y también como gran escenario del que la multimedia formaría parte.

Bibliografía

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

MATEWECKI, Natalia y FARGAS, Joaquín: "Robótica y arte multimedia", en *Actas de las Terceras Jornadas Interuniversitarias de la Red Mercosur de Facultades de Diseño y Arte Multimedia*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), 2008.

MITCHELL, William Thomas: "Mostrando el ver, una crítica de la cultura visual", en *Estudios Visuales*, N°1, Murcia, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *El arte de la edad moderna*, Buenos Aires, Colihue, 1992.

SOSA, Andrea: "Multimedia, un lenguaje en formación. Hacia una caracterización de la multimedia", en *Investigación Multimedia*, N° 1, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), 2006.

Artistas del Pueblo

Enunciación desplazada en los procesos culturales

María Clara López Verrilli

Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario (UNR).

Alumna de la Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Artes (FA), UNR.

Docente en la cátedra AUDIOCREATIVA, FA, UNR.

Ayudante alumna en la cátedra TEORÍA DEL COLOR, UNR.

Apropiaciones simbólicas, luchas de poder, centro-periferia, discursos, recursos, hipertextualidad. Según Néstor García Canclini la cultura es “el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (García Canclini, 1989: 25). Proceso ilimitado, continuo, infinito, en cambio permanente; pero si hay un momento de la historia de la Argentina en el que las estructuras sociales se resignifican es durante los procesos de modernización de principio del siglo veinte.

La ciudad de Buenos Aires de 1920 poco se parecía a la colonia que había sido décadas atrás. En sus calles podían verse nuevas tecnologías, nuevos medios de comunicación y transporte y nuevos espacios que comenzaban a ser ocupados por los nuevos residentes. Los inmigrantes, las ideas de izquierda, la bohemia, los conventillos, los cambios y las protestas en el ámbito laboral y la nueva organización a nivel ciudad, desembarcaron en la Argentina e hicieron tambalear una identidad nacional que aún no se había forjado (Romero, 2007).

En esas batallas de principio de siglo el arte tenía un lugar preponderante. Entendido desde distintos lugares, se materializaba como una herramienta de nacionalización, como un espacio de experimentación de lenguajes y como una herramienta para el cambio social, simultáneamente. Heterogeneidad, hibridez y encuentro hacían de la capital porteña un escenario ideal para la construcción y la deconstrucción simbólica. La modernidad es ciudad y es allí donde se proyecta y se concreta, donde se cruzan y se entremezclan los productores de sentido, y donde “los sectores populares, y en especial los de origen inmigratorio, realizaron operaciones complejas y más o menos exitosas de incorporación a una cultura común” (Sarlo, 1997: 14).

En este contexto, y desde los márgenes, emerge un grupo de jóvenes artistas que toman las voces del pueblo como propias y las imprimen en su obra. Con técnicas y temáticas que no

respondían a la academia y con modos de circulación masivos y alternativos, los *Artistas del Pueblo* generaron en la década de 1920 un lugar donde, por primera vez en el país, el arte se politiza y se hace cargo del momento que está viviendo (Muñoz, 2008: 24).

El compromiso político de los *Artistas del Pueblo* con las ideas de izquierda es una de las características más significativas del grupo. No porque hayan sido los únicos artistas que creyeron que con ellas era posible un cambio social, sino porque fueron los primeros de la Argentina en hacerlas presente en sus obras y en acercar el arte plástico a sectores que no eran *habitués* de los salones, las galerías y los museos. Con una retórica algunas veces derrotista y otras veces profética, las obras de este grupo interpelan al grupo social del que forma parte y al que busca movilizar, convirtiéndose en "los primeros artistas argentinos que persiguen esa utopía tan moderna como es la de transformar la sociedad desde el arte" (Muñoz, 2008: 26).

En los periódicos y folletines que circulaban en aquella época había distintas maneras de narrar o de representar el nuevo paisaje. Mientras que algunos sectores tipificaban las avenidas, las multitudes, los automóviles, los edificios y sus cúpulas, y neutralizaban toda perspectiva crítica; otros cambiaban el pintoresquismo por la mirada nostálgica de los sectores marginados. El suburbio, la fábrica, los cafetines, los interiores burgueses y demás escenarios, revelan una intencionalidad ideológica según la manera en que se representan. De este modo, "la melancolía, la miseria o la frivolidad envuelven a los distintos sectores sociales y los confirman en su rol" (Benavidez Bedoya, 1992: 14). Dentro de este segundo grupo encontramos a los *Artistas del Pueblo* que, unidos al grupo literario de Boedo, comenzaron a publicar en la editorial Claridad, facilitando a los sectores de más bajos recursos el acceso a sus obras.

Para estos artistas el pueblo no era sólo una temática, era a su vez el *destinatario ideal* de su obra plástica que, de esta manera, entraña intenciones didácticas. Elementos simbólicos y alegóricos, fácilmente comprensibles por las clases populares, aparecían en las imágenes que circulan en las publicaciones obreras para educar al

pueblo y despertar su conciencia en vistas de la inminente Revolución. De esta manera, "la finalidad específicamente extraestética del arte" (Muñoz, 1997) hace que lo consideren como un *arma* en la lucha social, al poner su pluma, su lápiz, su cincel y sus ideas al servicio de la revolución.

La producción de un arte con intencionalidad popular determinó cuestiones que se transformaron en los rasgos distintivos de los *Artistas del Pueblo*. En el taller de Boedo debatían y se preguntaban cómo llegar a los sectores más postergados, un público masivo, híbrido y relegado. Estas características los hicieron preferir las técnicas de grabado en lugar de las tradicionales obras de caballete, cuyas posibilidades de exhibición se limitaban a los muros de las instituciones.

Hasta entonces el grabado era una técnica desprovista de carácter artístico. Su inherente reproducción altera el sentido y el valor de las obras, pensadas y valorizadas históricamente por su unicidad. Sin embargo, los *Artistas del Pueblo* rompen con esa tradición, pues su interés estaba puesto en la difusión de sus ideas, no en la sacralidad de la obra. Por esta razón, y siguiendo a Walter Benjamin, puede afirmarse que "la reproductividad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte" (Benjamin [1971], 2007: 171). Los sectores populares recibían estas obras en los volantes políticos, en los folletines ilustrados y en las revistas que consumían diariamente. El arte circulaba en las calles, en papeles baratos que ilustraban problemáticas en las que los obreros, las madres y los marginados se veían reflejados, transformándose de esta manera en lugar de identificación e inclusión y deviniendo "vehículo didáctico-estético" (Dolinko, 2003: 20).

Con xilografías, aguafuertes y litografías se instala un discurso comprensible en el que el artista individual se borra para dar lugar al colectivo que representa. La relación grupal incluía distintas disciplinas que se potenciaban: las imágenes daban apoyo a los planteos de los textos y la circulación de los escritos en las revistas potenció la multiplicidad inherente al grabado, lo que amplió el consumo de estas producciones visuales "por fuera de los límites convencionales del sistema artístico ortodoxo, circunscripto a museos, salones y galerías de arte" (Dolinko, 2003: 20).

De esta manera, las obras de los *Artistas del Pueblo* reafirmaban con certeza el nombre del grupo; llegaban diariamente en los medios de gran tirada y se exponían en la calle sin vanidades, como parte de la nueva identidad cultural que se forjaba junto con los diarios y las novelas semanales, los radioteatros, el cine, el tango, los clubes deportivos y los ídolos colectivos que hicieron que el argentino, fuera cual fuese su origen, se reconociera en una identidad que ya no era patrimonio de las elites criollas (Sáenz Quesada, 2010: 32).

Desde los *márgenes*, bajo la forma de una voz o de gritos, el Pueblo excluido habla todavía. En el trazo incisivo de los *Artistas del Pueblo* la enunciación desplazada renace como punto de partida para la reconquista y evidencia "la importancia de lo cultural como elemento configurador de las relaciones sociales" (Williams [1973], 2001: 14).

1927), Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

SARLO, Beatriz: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura Argentina*, Buenos Aires, Nueva visión, 1997.

WILLIAMS, Raymond: (1973) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Bibliografía

BENAVIDEZ BEDOYA, Alfredo: *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, [catálogo de exposición], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992.

BENJAMIN, Walter: (1971) *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007.

DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1997.

DOLINKO, Silvia: *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del Arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1989.

MUÑOZ, Miguel Ángel: *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, [catálogo de exposición], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

_____ "Los Artistas del Pueblo. Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en *Causas y Azares*, Año IV, Nº5, otoño de 1997.

ROMERO, Luis Alberto: (1994) *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.

SÁENZ QUESADA, María: "Los años 1924-1927. Una mirada histórica", en BAUER, Sergio: *El periódico Martín Fierro en las Artes y en las Letras (1924-*

Los estudios de posgrado y la formación de un teórico en artes

La construcción del intelectual

María Delfina Zarauza /
delfaina@hotmail.com

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Adscripta a la materia HISTORIA DE LA CULTURA III, FBA, UNLP.
Beca de Estímulo a la Vocación Científica, UNLP (2011-2012).

La figura del *teórico* en arte surge en el Renacimiento junto con la del *artista*, en un momento en el que comienza la búsqueda por consolidar la autonomía de ciertas creaciones visuales con respecto a las determinaciones externas que imperaban sobre ellas. Este modelo de producción artística terminó de afianzarse en el siglo XVIII, con la institucionalización de las Bellas Artes y el surgimiento de los espacios académicos. A partir de ese momento, el teórico en arte es considerado un intelectual: aquel personaje, conocedor y estudioso del arte, que interpreta la obra y comunica su sentido al resto de los individuos.

Este agente se desempeña laboralmente en el ámbito de la Academia y de las instituciones artísticas, como las galerías y los museos. Las universidades se convierten en su espacio formativo y laboral por excelencia, siendo los lugares con mayor reconocimiento dentro del área. En la actualidad, un mayor desarrollo del campo artístico ha propiciado nuevos espacios para el desempeño laboral de este profesional por fuera del ámbito académico. Estas perspectivas profesionales exigen conocimientos y estrategias diferentes a las requeridas dentro de la investigación tradicional.

En este contexto, las carreras de posgrado se ofrecen como un espacio de formación propicio para la adquisición de los nuevos conocimientos. Atendiendo a esta realidad, el presente documento propone indagar en las perspectivas laborales de un teórico dentro del campo artístico contemporáneo, desde las diferentes trayectorias educativas y laborales de los alumnos de los posgrados "Maestría en Estética y Teoría de las Artes" y "Doctorado en Artes. Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano", que ofrece la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El campo artístico: el reconocimiento y el concepto de trayectoria

Dentro del proceso de institucionalización del campo artístico, la figura del teórico en arte se ha consolidado como la de intelectual, aquel personaje habilitado para estudiar, analizar y evaluar las diversas producciones artísticas. Para legitimar dicha posición, los diversos agentes interesados en este tipo de reconocimiento deben incorporarse a un proceso formativo específico, que oficia de certificado legitimador de su práctica. Como ha señalado Pierre Bourdieu (2010), a partir de los estudios en espacios académicos, cada agente podrá adquirir aquello que es necesario para distinguirse del resto y acceder a espacios de privilegio dentro del campo.¹ Según el autor, los campos

se presentan para la aprehensión sincrónica, como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse independientemente de las características de sus ocupantes –en parte determinados por ellas–. Existen leyes generales de los campos: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión, tienen leyes de funcionamiento invariables –gracias a esto, el proyecto de una teoría general no resulta absurdo– (Bourdieu, 1990: 119).

El espacio donde se desempeña un teórico en arte es el campo artístico-intelectual, y es en este ámbito donde su acción como profesional cobra sentido. Sin embargo, el sociólogo francés remarca ciertas cualidades propias del campo del arte que lo distinguen del resto, otorgándole una relativa autonomía. Aquellos rasgos generales,

compartidos por todos los campos, adquieren en esta área particular una dinámica propia, una forma específica, irreducible a otros espacios de acción (Bourdieu, 1988). Dicha característica permite pensar al teórico como un agente particular del campo artístico.

Los procesos de construcción de una profesionalidad son de carácter personal y responden a expectativas y a deseos propios. Pero es necesario que este interés particular tenga en cuenta su proyección dentro del ámbito más amplio del campo del arte. Este proceso implica, también, el reconocimiento por parte de aquellos agentes ya establecidos dentro del campo en cuestión, un factor que le permitirá al recién llegado obtener la legitimación de su práctica profesional. Para ello, y como plantea Bourdieu (1990), el profesional pondrá en juego el capital específico obtenido durante las acciones previas que ha llevado a cabo al interior del espacio artístico.²

Los estudios y los trabajos previamente realizados dentro del área constituyen un capital específico para cada profesional, y juegan un papel decisivo al momento de elegir desempeñarse en una actividad determinada. Por ende, podemos afirmar que las elecciones de una carrera de posgrado aparecen condicionadas, no sólo por las proyecciones profesionales a futuro, sino también por el recorrido previo de cada individuo. Este aspecto se relaciona con el concepto de *trayectoria*, que Bourdieu utiliza para analizar la historia de cada agente y al que define como:

La serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o grupo de agentes en espacios sucesivos [lo mismo puede definirse para una institución]. Es respecto a los estados correspondientes de la estructura del campo como se

¹ He dicho al comenzar que si la ciencia del arte o, simplemente, la reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque es un objeto de creencia. [...] La religión del arte ha tomado el lugar de la religión en las sociedades occidentales contemporáneas. [...] Siendo lo sagrado aquello que está separado, la competencia adquirida en un gran seminario de arte es aquello que se necesita para atravesar sin sacrilegio la frontera entre lo sagrado y lo profano (Bourdieu, 2010).

² Un campo [...] se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a los intereses propios. [...] La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante las luchas anteriores que orientan las luchas posteriores. [...] Hablar del capital específico significa que el capital vale en relación con un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital, dentro de ciertas condiciones (Bourdieu, 1988).

determinan en cada momento el sentido y el valor social de los acontecimientos biográficos, entendidos como inversiones a largo plazo y desplazamientos en este espacio, es decir, [...] en los estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que están en juego en el campo, tanto económico, como simbólico, como capital específico de consagración (Bourdieu, 1997: 82).

En este trabajo abordamos los diferentes procesos formativos de un teórico en arte y los espacios laborales que se proyectan en los diversos casos. Como referente, tomamos al alumnado de los posgrados seleccionados para el estudio, considerando a cada uno como un agente inserto dentro del campo del arte. El análisis se desarrolla sobre una base de 45 encuestas realizadas a diversos participantes de las carreras, las cuales contienen preguntas abiertas y cerradas enfocadas en las carreras de grado de las que provienen y su desempeño laboral hasta el momento.

Los posgrados y la formación de un teórico del arte

Las producciones artísticas contemporáneas ya no son pensadas en función de un gusto estético determinado. Los artistas experimentan la libertad de producir sus obras sin tener que responder a pautas o a reglas establecidas por las instituciones. No obstante, sigue habiendo un proceso de selección entre aquello que es arte y aquello que no lo es. El nuevo contexto del mercado artístico ha requerido de un teórico diferente, que logre adecuarse a las condiciones de este panorama y encuentre la forma de seguir ejerciendo su papel de seleccionador. Es así como se abrió lugar a las figuras de *curador* y de *gestor cultural*, nuevos personajes dentro del campo que, desde su capital conceptual, proponen maneras diferentes de producción teórica.

Sin embargo, dentro de la educación universitaria, las carreras de grado no siempre consideraban estas nuevas perspectivas laborales. Como solución a esta problemática, los establecimientos generaron ofertas de posgrado que contemplan la formación en dichas áreas. Son ejemplo de estas políticas el posgrado en curaduría que se dicta en la Universidad Nacional de Tres de

Febrero (UNTREF), los posgrados de gestión cultural que ofrecen el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y la Universidad de Buenos Aires (UBA), además de la creación de diversos institutos con carreras de grado especializadas en estas áreas.

Por su parte, la Facultad de Bellas Artes (UNLP) se orientó a generar propuestas de posgrado más generales, con programas que abordan problemáticas centrales del campo del arte sin hacer hincapié en un área de desempeño determinado. Esto le permitirá al egresado adquirir estrategias para accionar sobre diferentes ámbitos, sin tener quedar limitado a un sector determinado. Como resultado, entre el alumnado se observa una gran diversidad en los estudios de grados previos: Filosofía, Historia, Letras, Historia del arte, Plástica, Diseño en Comunicación Visual, Diseño Industrial, entre otras. Aunque la inserción dentro de la investigación o de la docencia universitaria aparece como el espacio laboral de mayor interés, pueden encontrarse otras aspiraciones. Entre ellas, algunos encuestados que se desempeñan en medios periodísticos, algunos que ejercen como curadores u organizadores de muestras y otros que trabajan como diseñadores, manifiestan interés por completar su formación teórica.

Varios autores que han estudiado las modificaciones en las ofertas universitarias en la Argentina tienden a remarcar, como una característica del período neoliberal de los 90, la proliferación de carreras universitarias y el progresivo desarrollo de los posgrados. Esta situación se ha desarrollado conjuntamente con un aumento del número de profesionales en vistas a incorporarse en el mercado laboral y con un incremento de la demanda de trabajo que no se ve reflejado en la proliferación de ofertas laborales (Bacigalupi y otros, 2009).

En un estudio sobre las transiciones educativas y laborales de los jóvenes, Leticia Fernández Berdaguer (2009) remarca una expansión del sistema educativo argentino con un incremento del nivel educacional de la población activa. La autora observa la dificultad que enfrenta un importante sector de la población con altos niveles de educación para ingresar o mantenerse en el

mercado laboral. Dentro del grupo analizado en este estudio, también se observa la repercusión de esta problemática, ya que un 68% de la población activa de la muestra se encuentra en condiciones inestables de trabajo, desarrollando tareas temporarias o de duración desconocida.

En los estudios referentes a la proliferación de las demandas de posgrados, el problema de la obtención de credenciales se presenta como un eje central. Desde las miradas más extremistas, se remarca el proceso de mercantilización de la educación con la incorporación de políticas de corte neoliberal. Esta perspectiva destaca la disminución en los contenidos de los planes de estudios de las carreras de grado y su incorporación a los posgrados, carreras que, en varias instituciones, son pagas (Unzué, 2011). En ese aspecto, las propuestas analizadas en este documento se presentan como una opción diferente, proponiéndose como una excepción en esta política de mercantilización. Los alumnos y los egresados de la facultad pueden cursar estas carreras de forma gratuita, mientras que, para los provenientes de otras instituciones educativas, las cuotas resultan accesibles.

Tanto la Maestría en Estética como el Doctorado en Artes se originaron como una respuesta por parte de la Facultad a una demanda visualizada entre los egresados y los estudiantes de las carreras de grado. La intención era que la institución, al generar estos espacios de formación, ofreciera a sus graduados una posibilidad para la continuación de sus estudios. Varios encuestados han remarcado, como uno de los motivos centrales por los cuales eligió dicha unidad académica, los vínculos afectivos que habían formado con el establecimiento durante la realización de su carrera de grado. A su vez, varios de los encuestados son docentes de la casa, y la Facultad constituye su espacio de trabajo. De este modo, las carreras de posgrado que ofrece la institución se presentan, además, como una posibilidad para seguir formando al propio cuerpo docente.

Otro aspecto a destacar es el aumento del control por parte del Estado nacional sobre el sistema universitario (Unzué, 2009). Mediante la creación de organismos como la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU), se impone una competencia entre las

diversas instituciones en relación con los posgrados que ofrecen. Para varios encuestados, este factor resulta determinante al momento de elegir qué carrera seguir. El reconocimiento que el teórico pueda llegar a obtener por medio de un título de posgrado se diferenciará según el reconocimiento que el programa de la carrera tenga al interior del campo artístico e intelectual. A pesar de ello, consideramos que, además de la acreditación que realizan estos organismos, cobra suma importancia el plantel docente de cada carrera y la trayectoria de la institución que lo dicta. Los encuestados remarcaban, como aspectos valiosos de dichos posgrados, el reconocimiento de sus docentes y el prestigio de la Facultad de Bellas Artes, tanto a nivel nacional como internacional. Aun así, algunos alumnos del Doctorado mencionan como un elemento no satisfactorio que la carrera no cuente con la acreditación por parte de la CONEAU.

En los estudios realizados por Mabel Dávila (2010) también se resaltan las transformaciones del sistema de educación superior desde la década del 90 hasta la actualidad, las cuales implican un crecimiento y una diversificación de las ofertas educativas. Pero, a diferencia de Martín Unzué, que sentencia las políticas de proliferación de posgrados por ser funcionales a un sistema de mercantilización de la educación pública, la autora destaca como aspecto positivo que una oferta universitaria más variada generaría mayores opciones educativas y mayores oportunidades laborales para profesionales e investigadores. Resulta interesante recuperar este planteo porque consideramos que una cuestión central a tener en cuenta dentro de los programas de los posgrados es la proyección laboral de los estudiantes al finalizar dicha formación, no limitando las perspectivas de trabajo al ámbito de la investigación académica. Dado que este sector se presenta actualmente como el área de mayor desempeño por parte de los teóricos en arte, la formación en posgrados debería habilitar alternativas para el desarrollo en nuevos campos profesionales.

Conclusión

El reconocimiento de un teórico de arte se da dentro de un proceso de construcción y de formación educativa, mediante el cual este agente

va adquiriendo los conocimientos necesarios para el ejercicio de su acción profesional. Esta formación se desarrolla tanto en las carreras ofrecidas dentro de los espacios institucionales como en la experiencia adquirida en el desempeño laboral. En los últimos años se han creado carreras de posgrados que complementan dicha formación. Por un lado, estas instancias permiten adquirir las credenciales que le otorgarán al profesional un mayor reconocimiento dentro del campo y le permitirán generar una distinción respecto del resto de los agentes con quienes mantiene una competencia laboral. Por otro, los posgrados se ofrecen como una vía para direccionar la carrera de grado hacia un área de desempeño determinada.

Con la ampliación de las perspectivas profesionales de los teóricos en artes dentro del contexto artístico actual, las carreras de posgrado se presentan como un espacio propicio para incursionar en nuevas prácticas no contempladas en las carreras de grado y encontrar estrategias para adquirir un lugar dentro del campo artístico e intelectual. Las propuestas académicas ofrecidas por la institución deberían considerar las dificultades que se le presentan al profesional para su incorporación al mercado laboral, y contemplar su desempeño luego de la titularización de posgrado. Una posibilidad a desarrollar es la profundización en estrategias que le permitan al teórico en arte encontrar o generar nuevos espacios de acción profesional por fuera de los ámbitos más tradicionales.

Bibliografía

BACIGALUPI, Diego y otros: "¿Qué buscan los graduados al realizar una formación de posgrado?", *RAES. Revista Argentina de Educación Superior*, Año 1, número 1, Buenos Aires, Red Argentina de Posgrados en Educación Superior (RAPES), noviembre 2009.

BOURDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto. Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2010.

_____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

_____. *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

_____. *Cosas dichas. El campo intelectual, un mundo aparte*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

DÁVILA, Mabel: "Tendencias internacionales de la educación superior", en BARSKY, Osvaldo y DÁVILA, Mabel: *Las carreras de posgrado en la Argentina y su evaluación*, Buenos Aires, Teseo, 2010.

FERNANDEZ BERDAGUER, Leticia: "Abordajes en el estudio de las transiciones y trayectorias educativas y laborales de jóvenes", en CHAVEZ, Mariana: *Estudios sobre la juventud en Argentina. Hacia un estado del arte 2007*, La Plata, edulp, 2009.

_____. y ZARAUZA, Delfina: "Jóvenes universitarios con estudios de posgrado. Perspectivas en Argentina", en XI Coloquio de Gestión Universitaria, Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina, 2011.

UNZUÉ, Martín: "Los estudios de posgrado en Argentina: de su expansión a sus límites", en XXVIII Congreso Internacional de ALAS (Asociación Latinoamericana de Sociología), Recife, 2011.

La experiencia Antorchas Un caso de circuito formativo en artes

Josefina Zuain

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Profesora Adscripta de Lenguaje Visual, niveles IV-VI, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA).

Directora de *Segunda. Cuadernos de Danza*, portal de Danza Contemporánea.

Colaboradora en *Ramona Web*, revista de Artes Visuales.

Curadora independiente.

Marcelo Giménez

Licenciado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).

Doctorando en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba.

Profesor de Teoría e Historia del Arte Específicas, posgrado en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica, y Profesor Adjunto de Teoría e Historia de las Artes del Fuego I-II, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA).

Codirector de *Artífice*, Centro Interdisciplinario de Artes (IUNA).

Curador y crítico independiente.

En nuestras artes visuales, investigar las hipotéticas vinculaciones entre experiencias formadoras que acompañan los procesos creativos y las metodologías de trabajo colaborativas que propician intercambios y originan redes (Zuain, 2009) ha sido posible por el reconocimiento de un recorte ya efectuado: el que categoriza como comunitarias, colectivas y participativas aquellas prácticas artísticas que, dada su referencia a diversos modelos de sociabilidad y a partir de una concepción amplia del arte, se expanden hacia ámbitos que exceden los círculos especializados –política, derechos humanos, trabajo, ecología, etcétera– y lo hacen en tensión con modos institucionalizados del campo artístico (Romero, 2010). Una postulación cardinal es que en dichas artes emerge “la creación de nuevos sentidos comunes de lo social y lo comunitario, generando modelos imaginarios alternativos. Y las artes mencionadas los operan, además, en la dimensión de lo sensible colaborativo” (Romero y otros, 2009).

A partir de trayectos precedentes (Zuain, 2009) nos enfocamos en un programa formativo cuyo marco fue la reputada tarea de apoyo que ha desarrollado la Fundación Antorchas en ámbitos diversos del conocimiento durante la historia reciente de nuestro país. Se trata de los “Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas”, emprendidos entre 1997 y 2004 en diversas provincias. Conjeturas en torno a los posibles lazos entre experiencias de formación artística similares y sus metodologías marcaron tal elección, orientada a indagar presuntas relaciones entre la notoria existencia de colectivos de trabajo artístico en nuestro país desde 1997 y una modalidad pedagógica de más en más instaurada en las artes: los grupos de formación y de perfeccionamiento complementarios o incluso alternativos a los modos tradicionales de educación artística.

En el horizonte que traza el inicio de este proceso de transformación didáctica, estos Encuentros emergen como una empresa que, al

promover la indagación del arte actual en la horizontalidad que supone un marco dialógico, tramaron una vasta red de intercambios que conectó de una manera u otra a artistas de todo el país. Su untuosa capilaridad instituyó la conciencia de un común denominador entre quienes participaron de ese tejido sensible, motivo por el cual se la podría denominar “la experiencia Antorchas”. Mas, si ella ganó notoriedad y reputación entre los actores del campo artístico –calidades que aún persisten–, no ha sido, como apunta Andrea Giunta (2009), objeto privilegiado de aproximaciones exploratorias.

La Fundación Antorchas y los Encuentros

Desde su creación, a mediados de la década de 1980, por la Lampadia Foundation –una institución filantrópica surgida de los avatares históricos de la industria estannífera boliviana–, la Fundación Antorchas se orientó a sostener e incrementar el patrimonio cultural de nuestra comunidad. A lo largo de dos décadas, su apoyo financiero sostuvo diversos programas y proyectos científicos, tecnológicos, sociales y artísticos. Uno de ellos fue la serie de “Encuentros regionales...”, impulsada entre 1997 y 2003 por el entonces director del Área de Cultura de la Fundación, Américo Castilla, en colaboración con diferentes instituciones no capitalinas vinculadas al quehacer artístico.¹

Al ingresar Castilla a la Fundación Antorchas, en 1992, tan sólo el 2% de los subsidios otorgados a la creación artística tenía como beneficiarios a proyectos provinciales.² Con la idea de que los artistas no capitalinos tenían oportunidades menores para alcanzar las condiciones que les permitiesen plantear sus proyectos en paridad con sus colegas de la ciudad de Buenos Aires, Castilla se planteó como eje de su tarea el desarrollo de un estímulo, una red y, especialmente, una formación adecuada a las necesidades que requiere la práctica del arte contemporáneo. El corolario sería una redistribución de capitales

económicos y simbólicos en toda la extensión nacional. Dado lo ambicioso de este plan, una primera decisión fue escoger por año una región del país con la cual trabajar. De este modo, y en forma paulatina, los artistas radicados en todas las provincias de nuestro territorio comenzaron a ser destinatarios de los subsidios otorgados por la Fundación.

Por entonces, la única actividad formativa en artes visuales subsidiada por la Fundación era el taller de Guillermo Kuitca, orientado al perfeccionamiento de artistas. Sostenido por su creencia en la riqueza de una práctica educativa plural, Castilla delineó una primera experiencia tendiente a generar un taller al interior de la misma institución, liderado por un cuerpo docente designado año a año. En el ámbito global, experiencias similares –como la European Graduate School, fundada en 1994– comenzaban a mostrar sus provechosos resultados. Nació así el Taller de Instalaciones –conocido como “El Taller de Barracas”– dictado por Luis Fernando Benedit, Pablo Suárez y Ricardo Longhini. Enlazada al interés por ocuparse del resto del país, de esta experiencia *polifónica* emergió, luego, la idea de enviar equipos de docentes a las provincias, modalidad que propulsaba la convivencia de miradas divergentes acerca de lo que es la producción artística.

Surgieron, entonces, las primeras experiencias en el interior del país, en colaboración con artistas y gestores provinciales que articulaban la Fundación con alguna institución local, en calidad de copartícipe del programa, que generalmente ofrecía la sede para la realización de los Encuentros. Uno de los criterios por los que se convocó primeramente a los miembros del plantel docente fue poner la mira sobre artistas provenientes del Taller de Kuitca y del de Barracas, educados en la por entonces pujante modalidad conocida como *clínica de obra*.

Clínica de obra

Esta denominación se hizo común en la década-

¹ Varios fragmentos del presente artículo se desprenden del texto “Análisis de un caso: los Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas de la Fundación Antorchas (1997-2004, Argentina)”, que los autores publicaron en Ramona Web.

² Entrevista realizada por Josefina Zuain a Américo Castilla, en noviembre de 2010.

da de 1980 para referir a una manera ciertamente novedosa de impartir y de adquirir educación artística, no sólo diversa de la ofrecida en un marco institucional, sino también de la tradicional asistencia a un taller para alcanzar una mayor pericia bajo la dirección de un *maestro*, en la ancestral deriva que supone la educación al interior de un gremio. Si la *clínica* refería a la tarea de análisis y/o supervisión de un trabajo artístico en proceso, su novedad radicaba principalmente en las modalidades bajo las cuales se desplegaba. En primera instancia, el lugar del *maestro* no lo ocupa ya únicamente un hacedor del arte con la suficiente experticia: también puede desempeñar el rol de analista y/o supervisor un individuo calificado en la reflexión acerca del arte, sea un teórico, un crítico, un historiador, un gestor. En segundo lugar, la extensión del tiempo de asistencia a un taller –que habitualmente era medido en años– se reduce a meses, a una determinada carga horaria, incluso a un encuentro cuya extensión puede ser menor a los sesenta minutos, por supuesto con competencias y eficacias igualmente variadas. Por último –y como acabamos de indicar entre los aspectos que la Fundación buscó destacar en sus talleres–, la celosa elección de un único maestro al que se confía la formación cede paso a un aprendizaje que opta por someter diversas etapas del proceso de trabajo a una diversidad de percepciones valorativas, tan plurales como los enunciados que las ponen en discurso. En este sentido, el diseño del programa, al reunir artistas con líneas estéticas diferentes, a veces incluso opuestas, y teóricos, críticos y/o historiadores dedicados a diferentes áreas del arte, propendía a la convivencia armónica de la diferencia y una riqueza pedagógica sostenida en la complejidad de lo contrario, lo contradictorio y lo complementario de saberes plurales.

El recurso de una metáfora que liga el carácter de esta labor con una de las principales disciplinas en el ejercicio de la medicina alienta el debate. La *Clínica* –del griego *κλίνη*, “lecho”– deriva del proceso indagatorio realizado al pie de la cama de un enfermo con el objetivo de diagnosticar una situación patológica a partir de la interpretación de síntomas y de datos aportados por el paciente y de otros signos provenientes de la exploración física o el análisis complementarios;

precisamente se denomina “semiología clínica” a la especialidad dedicada al reconocimiento de patologías por la habilidad interpretativa de sus signos. La *clínica de obra* queda enlazada, de este modo, a una aspiración enraizada en la *aventura semiológica* emprendida por Roland Barthes (Verón, 1994) y con una apreciación del ancestral *paradigma indicial* del cazador, revivido en el paso del siglo XIX al XX y nuevamente objeto de interés.

Tal denominación (solidaria de *curación* [Romero y Giménez, 2005] vocablo cuya expansión le es contemporánea), invoca un sentido que orienta a presuponer en el *corpus* de producciones con el que se ha de trabajar un estado crítico, esto es, alejado del equilibrio y la armonía que supone el concepto occidental de *salud*. A favor, no del nombre, pero sí de la práctica, recordemos, junto con la aspiración y la apreciación mencionadas, que si el término *crisis* alude a un cambio brusco –y, de hecho, la primera acepción del vocablo refiere especialmente al curso de una enfermedad–, también convoca, dado un proceso, el momento decisivo de cambio fundamental con importantes consecuencias, algo así como el punto de *discontinuidad* por el que una catástrofe irrumpe en el estado de reposo de un sistema esencialmente dinámico: tras una crisis no hay lugar sino para una *positividad*, para la transformación *oportuna* derivada del estado crítico. En sus orígenes, la *experiencia clínica* se sostuvo sobre la creencia en un equilibrio entre el ver y el hablar, entre el mirar y el decir; un abismo insalvable entre luz y lenguaje, entre visibilidad y enunciado que hace explícito. Un claro ejemplo del problema se analiza en *Esto no es una pipa* (1973), para Michel Foucault, un estallido y ulterior recomposición de un caligrama, hasta entonces, el encuentro más cercano posible de palabra e imagen. Al respecto, Foucault sostiene que sólo en el paulatino reconocimiento de la no correspondencia entre ellos

[El] ojo clínico descubre un parentesco con un nuevo sentido, que le prescribe su norma y su estructura epistemológica; no es más el oído tendido hacia un lenguaje; es el índice que palpa las profundidades. De ahí esta metáfora del tacto, por la cual, sin cesar, los médicos van a definir lo que es su mirada (Foucault, 1963).

Siguiendo estas ideas, podríamos inscribir la *clínica* en un estrato histórico –esa Modernidad “de la que aún no hemos salido” (Foucault, 1966)– preocupado por la riqueza que entraña acercar la palabra a la cosa para que ésta “encienda, poco a poco, sus luces” (Foucault, 1966).

Esta consideración nos permite retomar otra de las cualidades a las que la Fundación Antorchas apuntaba al escoger una camada de artistas educados dentro del formato de la *clínica*. De su modalidad pedagógica se supone que resultará no sólo un incremento cualitativo de la producción artística sino, además, una vasta aproximación crítica que favorece la capacidad de articular un discurso coherente y cohesivo en sus reflexiones acerca de y en torno a la labor creativa. De allí que se asuma la pertinencia de quienes fueron atravesados por esta modalidad formativa para su consecución y se postule su competencia para estimular el desarrollo de habilidades semejantes en sus eventuales discípulos. En palabras de Castillo: “Pablo Siquier, Tulio de Sagastizábal, Mónica Girón, Claudia Fontes, personas que tenían un discurso sobre el arte... pensaban”.³ Esto marcó la conformación del cuadro docente de los “Encuentros regionales...”. En su mayoría se estableció cada vez un equipo de tres o cuatro profesores: dos de ellos, artistas con búsquedas estéticas diferentes; los restantes, provenientes del campo de la teoría, la historia o la crítica de arte. Por entonces, ya se reconocían los beneficios de un trabajo formativo que mancomunase competencias pedagógicas provenientes de campos de conocimientos diversos: por caso, el Taller de Proyectos Interdisciplinarios que Rodolfo Agüero y Alicia Romero condujeron cooperativamente entre 1995 y 2003 en el Centro de Estudios de Arte *Cromos*.

Los grupos docentes de la Fundación Antorchas pautaban, para una ciudad provincial, encuentros mensuales de tres jornadas de entre ocho y diez horas diarias, organizados los fines de semana para favorecer la posibilidad de asistencia. Cada tutor-artista llevaba adelante tres de esos encuentros mensuales según el formato de *clínica*; los tutores restantes tenían a su cargo otros dos encuentros mensuales cada uno, en los

que podían plantear un formato similar u otras alternativas. Así, por comprender aproximadamente diez reuniones en meses distintos –seis con artistas, cuatro con no artistas–, los encuentros solían extenderse sobre períodos bienales. La coordinación general de las dos primeras ediciones (Posadas 1997-1998 y 1998-1999) fue una prueba piloto diseñada entre Castilla y la artista misionera Mónica Millán. Los encuentros posteriores tuvieron como origen las sucesivas solicitudes que llegaban a la Fundación para postularse como sede del programa, ya que una de sus condiciones era que una institución provincial actuase como copartícipe para asumir la gestión del evento, su correspondiente organización y la provisión de un espacio físico. Efectuado el acuerdo, se realizaba la convocatoria; el equipo docente evaluaba las postulaciones –diez fotografías y un curriculum vitae– para designar los becarios a formar.

Como otros documentos de la Fundación, los concernientes al programa de “Encuentros regionales...”, en custodia de una administradora de archivos, son inaccesibles. De tal manera, una tarea primordial, como relevar información del registro institucional para su posterior ordenamiento y análisis, no fue posible: hubo que construir e instituir una masa documental nueva que sustituyese su carencia. Datos sumarios, extraídos de las memorias institucionales anuales, suministraron una nómina de coordinadores provinciales de cada encuentro; luego, herramientas disponibles, propicias y/o favorables –como la entrevista informal o el correo electrónico– la complementaron, al proveer otra que reunía datos de algunos participantes del programa, ya tutores, ya becarios. La concreción de entrevistas con actores específicamente responsables del Programa de “Encuentros regionales...” –como el artista Américo Castilla o los formadores participantes–, fue efectiva para el avance; lo mismo valió para los contactos con restantes actores del programa: becarios y coordinadores. De esta manera se realizaron encuentros reales y/o virtuales, que generaron más materiales, aún susceptibles de recategorización y nuevos análisis.

³ *Ibidem*.

Todas estas acciones muestran que asimilar el sistema de funcionamiento de los “Encuentros regionales...” –en su carácter de tejido conectivo entre diferentes instituciones diseminadas por todo el país– hizo posible recomponer una base de datos básico. Tramando y tendiendo redes se accedió a un conjunto de materiales cuyo caudal informativo circuló muchas veces por afluentes insospechados. El descubrimiento y el desarrollo de estrategias no contempladas o impensadas de inicio ofrecieron recursos que permitieron sortear varios escollos, como el aporte de datos provenientes de actores cuyo radio de acción está fuera de Buenos Aires, o incluso de otros protagonistas que desconocíamos. La reconstrucción de las derivas del programa se ajustó *a posteriori* y paulatinamente por operaciones diversas, como cotejar los múltiples currículum vitae que los becarios emitieron en circunstancias distintas, como publicaciones electrónicas, catálogos de exposiciones, portfolios de galerías de arte, etcétera.

El nuevo archivo recopila: fechas y ciudades de los “Encuentros regionales...”, casi el total de los de tutores a cargo en cada oportunidad, muchas instituciones copartícipes en cada ocasión y algunos de los coordinadores que las representaron; por fin, un gran número de los artistas becados. Promovido por la clausura del archivo institucional, y en reconocimiento del carácter de herramienta que entraña, su ulterior puesta en línea a disposición de la comunidad de referencia no sólo lo abre a potenciales consultas sino que lo ubica como un territorio a transitar, un lugar de *desterritorialización* y para la *reterritorialización*. Este dispositivo se vuelve dinámico no sólo de la visita de sus naturales usuarios, sino también de su revisión e incremento constantes, por poseer recuerdos y/o documentos que aportan datos faltantes o porque permiten ratificar o rectificar los existentes.

Los artistas entrevistados reconocieron a la “experiencia Antorchas” como la primera de su tipo que han transitado; si bien algunos apuntaron rasgos que filian a acciones previas, casi la totalidad ha participado luego de instancias de perfeccionamiento que perciben similares, entre las que enumeraron más de una veintena. Si pocos declararon una práctica artística unidi-

mensional, muchos incorporaron otros oficios, técnicas, medios y/o dispositivos tras pasar por los Encuentros, por lo general aquellos cuya educación ha sido más tradicional; algunos, incluso, en la senda roturada por Joseph Beuys, enuncian como práctica artística la pedagógica. Entre las motivaciones para postular a la beca apareció la valoración de la mirada ajena, no sólo la docente –percepción extra-local que se siente ausente– sino también la de pares, conocidos o por conocer. La intensidad cuantitativa y cualitativa de cada uno de los “Encuentros regionales...” es expresada, generalmente, en términos ligados a ideas de *comunidad* (Espósito, 1998), alineadas con un retorno de la sociedad civil a formas participativas de la democracia y, entonces, reñidas con el individualismo a ultranza de los tiempos neoliberales posmodernos.

Consideraciones finales

Casi una década de labor de los “Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas” estimuló una red de intercambios entre las provincias y la ciudad de Buenos Aires que fortaleció aquellos circuitos artísticos *excéntricos* –al menos para aquellas miradas que aún perciben la Capital Federal como punto nuclear del país– que ya estaban en proceso de conformación, al tiempo que fortaleció el surgimiento de otros, estableciendo de esta manera una nueva figura cuyos múltiples nudos la hacen naturalmente una dispersión *rizomática*. Muchos proyectos regionales y locales de tamaño red vincular, tomaron como eje constitutivo la reunión para el diálogo. En el relevamiento de los “Encuentros regionales...” emergieron también referencias a emprendimientos colaborativos diversos. Si la red restituida aún presenta vastas oquedades, identificamos más de veinte de ellos a partir de decirles en qué consta su surgimiento, sus integrantes, sus lugares, etcétera.

Nuestro interés por conocerlos se erige sobre una conjetura: en los intercambios que han propuesto podrían sustentarse rasgos de un giro perceptible en el campo artístico actual: la proliferación de artistas, la propagación de dispositivos de producción y de gestión, el incremento de espacios de circulación con la creación de contextos alternativos de reunión e intercambio y la

consumación de acciones y de experiencias novedosas para la formación y el perfeccionamiento. Si la contemporaneidad configura un nuevo paradigma estético, en tanto articula su escala de valores en función de las relaciones sociales que representa, promueve, favorece o efectiviza el hacer artístico (Bourriaud, 1998) los "Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas" podrían pensarse –por sus rasgos de descentralización, horizontalidad y colectivización– como los dispositivos relacionales de la sociedad por los que las prácticas artísticas contemporáneas operan y a partir de los cuales procesan nuevas modalidades de intercambio social. Al momento, continuamos colectando datos que nos permitan establecer algunas ataduras más de un tejido sobre el que, en gran medida, se sostiene un momento destacable del arte argentino: el actual.

eral de Uberlândia, 2009.

VERÓN, Eliseo: (1994) "De la imagen semiológica a las discursividades", en VEYRAT-MASSON, Isabelle y DAYAN, Daniel: *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.

ZUAIN, Josefina: "Nuevas estrategias pedagógico-didácticas para la formación del artista contemporáneo", Beca Nacional, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2009.

ZUAIN, Josefina: "¿Una cosa lleva a la otra? Vinculaciones entre formación grupal y colectivos de trabajo artístico en Argentina, desde 1997 hasta la actualidad", Beca Estímulo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Bibliografía

BOURRIAUD, Nicolas: (1998) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

ESPÓSITO, Roberto: (1998) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michel: (1973) *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1999.

_____ (1966) *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

_____ (1963) *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

GIUNTA, Andrea: *Postcrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

ROMERO, Alicia: "Prácticas sensibles en la dimensión regional-local: enfoque estético-semiótico de las artes comunitarias, colectivas y participativas en América Latina contemporánea", proyecto UBACYT, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.

_____ y GIMÉNEZ, Marcelo: "XXVI Bienal de San Pablo: decir y percibir", en *Discursos Críticos. Actas del VI Congreso Nacional de Semiótica*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, 2005.

ROMERO, Alicia y otros: "Nuevos modos de Intercambio Social: las gestiones artísticas colaborativas", en *ouvirOUver*, N° 5, Brasil, Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad Fed-

Imágenes disidentes

Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López

Magdalena I. Pérez Balbi /
magdalena_pb@yahoo.com.ar

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria del Instituto de Desarrollo Humano- Universidad Nacional de General Sarmiento. Docente en las asignaturas HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES 3 e INTEGRACIÓN CULTURAL 2, FBA-UNLP.

Los Estudios Visuales surgen como *desborde* de (y entre) las ciencias sociales y la historia y teoría del arte, necesario para comprender y estudiar de manera cabal y *transdisciplinaria* un

territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visibilidad [...] que no se restringen a requerimientos disciplinares estrictos y que no someten de hecho su economía productiva a la de ningún 'sector' específico de la producción cultural constituido, reconocido y asentado (Brea, 2004: 10,11).

En este territorio (la cultura visual) se incluyen producciones e imágenes audiovisuales, lo que permite superar (como objeto de estudio) la distinción entre obras de arte e imágenes no-artísticas, una cuestión más que sensible a los teóricos e historiadores del arte que todavía consideran el Arte como esfera superior o distintiva de otras prácticas culturales. Esta *desdiferenciación* no se debe a distanciamientos en las condiciones de producción, sino a la "naturaleza" del capitalismo actual, en el que lo cultural se diseña en las demás esferas (Lash, 1997).

A partir de esto, nos preguntamos si -a pesar de desdibujarse los límites- las prácticas artísticas todavía pueden mantener un rol (activo) crítico o han quedado indefectiblemente supeditadas a la producción capitalista. Distintos autores responden a este interrogante. El potencial del arte crítico radicaría en "desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social y repolitizar la mirada" (Richard, 2009: 95-106)¹. Desde esta perspectiva, las producciones artísticas críticas potenciarían nuevas *escenas de disenso*, y contribuirían a "diseñar configu-

¹ Para Richard, el arte crítico debería mantenerse como un "territorio libre" de relativa *autonomía estratégica*, (según H. Foster) dentro de la cultura visual, para no quedar relegado al mero consumismo de la imagen. Si bien no acordamos con esta postura, tampoco lo hacemos con la visión laudatoria de Brea, para quien las artes se fundirían con el resto de las prácticas de producción visual, manteniendo como única singularidad el rol del "artista" como productor de "crítica cognitiva".

raciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible" (Ranciere, 2010).

Para Chantal Mouffe (2007), el arte crítico debería revelar todo lo reprimido por el consenso dominante (desarrollado y fortalecido, a su vez, por toda una industria de la imagen). Mouffe habla de *espacios públicos*² porque, a su entender, éstos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de *superficies discursivas*. Ni espacio homogéneo, ni espacio del consenso y de la armonía (nostálgicamente) perdida por rupturas desestabilizadoras.

Si consideramos, como Rosalyn Deutsche, que la esfera pública política no es solamente el lugar del discurso sino que se construye discursivamente, un *arte público*³ ya no sería una "obra que ocupa o diseña espacios físicos y que se dirige a públicos preexistentes" sino "una práctica que constituye lo público" (Deutsche, 2008: 23). Desde ya, esta mirada implica una concepción del arte y la política como divisiones de lo sensible, y no como campos o esferas autónomas y separadas. Más allá de la *dimensión estética de lo político* y la *dimensión política de lo estético*, las prácticas artísticas (y, fundamentalmente, las imágenes) fortalecen un orden hegemónico o lo impugnan con imágenes disidentes, por lo que no podríamos hablar de un arte político y uno apolítico⁴.

En este trabajo, analizaremos dos producciones artístico-comunicativas realizadas en la ciudad de La Plata: el *figurón* de J.J. López en la pared de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE-UNLP), instalado en 2008, y el juego interactivo *Buscando a López*, realizado entre 2010 y 2011. Consideramos que generan *imágenes disidentes* en pos de una disputa sim-

bólica en los espacios públicos. Además de operar en distintas *superficies discursivas* (en relación con distintos dispositivos) se integran (¿o sería mejor decir "interfieren"?), mediante estrategias también diversas, en una cultura visual cotidiana y des-jerarquizada⁵, propia de los grandes centros urbanos contemporáneos.

Ambas parten de una motivación en común: el reclamo por la segunda desaparición de Jorge Julio López, ocurrida en La Plata el 18 de Septiembre de 2006⁶. Desde esa fecha, organizaciones de DDHH, estudiantiles, culturales y políticas reclaman el día 18 de cada mes, por la Aparición con Vida y Juicio y Castigo a los Culpables, en repudio a la falta de voluntad política para el esclarecimiento del caso y la lentitud de la justicia. Durante las movilizaciones, se ha recurrido a la cultura y las producciones artísticas de forma constante⁷.



Figura 1. A la izquierda, *figurón* de J.J. López realizado por Surcos- Praxis y Espacio de la Memoria (FAHCE) junto a *El Hombre Roto* de Escombros. Fotografía personal, Septiembre 2008.

² La autora propone hablar de agonismo (espacio públicos agonistas) para comprender el horizonte de las democracias contemporáneas..

³ Lo que Deutsche define como arte público podría considerarse equivalente al arte crítico como lo desarrollan Mouffe y Richard.

⁴ Desarrollado tanto por Mouffe como por Rancière.

⁵ Con *des-jerarquización* nos referimos a un conjunto de imágenes que, a priori, no son consumidas como productos artísticos o no artísticos, sino que son aprehendidas dentro de un *continuum* cotidiano. No queremos decir con esto que no haya discursos visuales dominantes sobre otros, o discursos invisibilizados (a través de su no-representación).

⁶ J. J. López fue secuestrado en 1976 y estuvo desaparecido hasta 1978, pasando por distintos Centros Clandestinos de Detención. Fue testigo en los Juicios por la Verdad y en el juicio oral y público que condenó al represor Miguel Etchecolatz en 2006. El 18 de septiembre de 2006, luego de dictarse la sentencia, López volvió a desaparecer.

⁷ Ampliamente documentada y analizada tanto por Ana Longoni (2009) y Chempes (2009).

La Agrupación Surcos, Corriente Praxis y el Espacio de Memoria de la FAHCE montaron un figurón en la pared lateral de la FAHCE al cumplirse 2 años de la segunda desaparición de López. Ocupa casi dos pisos de alto y se ubica debajo de la leyenda "2 años sin López ¿A qué te podés acostumbrar?". (Fig.1) La imagen, que paralelamente se reproducía a escala en distintos puntos de la ciudad⁸, comparte soporte con otra imagen aún más grande y montada más de una década antes: el *Hombre Roto* del Grupo Escombros⁹. Dado que esta obra es de 1995, podríamos decir que, integrado al ruidoso paisaje urbano, se había invisibilizado en la gran estructura arquitectónica de la facultad y el edificio del rectorado de la UNLP. El figurón monumental de López lo *revivió*, lo recuperó a la mirada del transeúnte, resignificándolo a partir de la comparación con esta nueva imagen. Podríamos decir que ambas funcionan como contrapunto. *El Hombre Roto* es una silueta negra con un texto impreso en blanco:

Porque teniendo memoria / elegí la amnesia
Porque siendo testigo / negué haber estado [...]
Porque me doblé / en vez de romperme.
Porque no hice lo necesario / Soy el Hombre Roto¹⁰

Habla del silencio cómplice y el olvido por elección, mientras que el figurón de López, remite directamente a la militancia y la búsqueda de justicia. La silueta anónima que se quiebra en oposición a la imagen caminante de López, el testigo que revive una y otra vez su historia. El texto de Escombros funciona como un *mea culpa*, el del figurón es una interpelación al otro, al transeúnte "acostumbrado" a la imagen de López replicada miles de veces en distintos soportes: ¿Nos hemos acostumbrado a la continuidad de las formas represivas y las prácticas propias de la dictadura? Y (en relación con el siguiente caso)

¿Nos acostumbramos a ciertas imágenes que vamos vaciando de contenido? La imagen debe ser monumental para volverse presencia ineludible.

Pero el figurón de López es también una imagen en transformación: el número de años "sin López", que es actualizado con cada (terrible) aniversario. Es decir, la imagen, en su conjunto, opera desde lo icónico y lo textual, aspecto que ya había sido explorado por la Agrupación Surcos mediante intervenciones grafitteras¹¹.

Debemos destacar también, que la imagen elegida, junto con la del rostro de López girando la mirada hacia el fotógrafo/espectador y la foto de su declaración frente al jurado en el juicio a Etchecolatz, se han convertido en los íconos paradigmáticos del reclamo. Al igual que toda movilización en la que el eje del reclamo es una persona y emulando el devenir de la foto del Che Guevara, se genera un número limitado de imágenes representativas de López que se repiten una y otra vez en volantes, stencils, murales y gacetillas.



Figura 2. Imagen de portada de *Buscando a López* 1.0. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

El otro caso a analizar es *Buscando a López*, (fig. 2) juego web interactivo realizado para ser jugado sólo como aplicación Facebook¹². Este

⁸ La instalación del mural constituía el cierre de una jornada de intervención con figurones en paradas de micros y muros y stencils en pisos en las principales plazas y vías de la ciudad.

⁹ El Grupo Escombros, activo desde 1988 en La Plata, se ha caracterizado por la intervención en espacios públicos, tanto con murales como con performances y convocatorias colectivas.

¹⁰ Para ver el texto completo: <http://www.grupoescombros.com.ar/mur-hombreroto.htm>

¹¹ Sobre la instalación del lema "Sin López no hay nunca más" y su relación con otras consignas, ver Pérez Balbi (2010).

¹² Para ingresar: <http://apps.facebook.com/buscandoalopez/>.

juego tuvo 3 ediciones entre 2010 y 2011¹³ y figura como producto de la marca *LULI Kids*, deriva lúdico-infantil del colectivo LULI¹⁴.

Buscando a López parte de la inquietud sobre cómo dar a conocer el estado de la causa y sus complicidades policiales y políticas a un número mayor de personas, e intenta superar un “cerco militante” a través del uso de un lenguaje plástico propio de otros discursos (el de la animación y el juego infantil). Por otra parte, aparece una clara intención disruptiva en la mimetización de la imagen de López con los “atributos” de Wally, el personaje a encontrar entre complejas muchedumbres en las páginas de su libro. Correr el reclamo de justicia del espacio socialmente aceptado (la movilización, el petitorio, la nota periódica, la investigación judicial) para lograr una desmitificación de la imagen (transformada en ícono *políticamente correcto* vacío muchas veces de información concreta) con una actitud claramente provocativa.

Este uso de la imagen generó controversias en la misma red social. El punto principal de conflicto fue esta *travestización* de López en un personaje caricaturesco y la propuesta del juego como estrategia de acción política. La principal crítica era la de haber “banalizado la protesta”¹⁵.

Cada edición del juego apunta a distintos momentos de la vida de López (la segunda desaparición en la versión inicial y la militancia en los '70, en la 2.0) y a la proyección del caso a otras desapariciones en democracia, producto de la violencia institucional (cacique Pincén, presos del Servicio Penitenciario Bonaerense, etc.) y policial (Luciano Arruga, Miguel Bru, entre otros), la desigualdad social (Diego Duarte) y las redes de trata (Marita Verón) en la última versión (Fig.3). La

descripción de los aspectos sintácticos y semánticos de cada edición excede, por extensión, a este artículo. Nos limitaremos al funcionamiento en general y a esbozar ciertas interpretaciones respecto del uso del dispositivo y la articulación con el espacio público.

Hacé click en la imagen buscando a Julio López



Figura 3. Imagen de *Buscando a López 3.0*. Captura de pantalla, marzo 2012.

En todas ellas, el cursor indica donde detenerse para que se abra un cuadro de diálogo con información. Estos recuadros abren a otras dos posibilidades: “Conocé más” linkea a documentos, notas o páginas web con más información de cada ítem, y “Compartir en el muro!” replica como posteo en el perfil del usuario el recuadro que está viendo, por lo que esa información se difunde y comenta incontables veces, y se separa del juego que la provee¹⁶. (Fig. 4)

La realización de *Buscando a López* implicó trabajar en la programación de la red social y *empujar* los límites del dispositivo más allá de lo que

¹³ Primera versión en septiembre 2010, Versión 2.0 en octubre 2010 y 3.0 en septiembre 2011. Las tres ediciones se mantienen, hasta la fecha, activas en la red social.

¹⁴ En todas las producciones bajo el “sello” LULI Kids las imágenes infantiles, con personajes de entretenimiento para niños, se articulan con otras, también cotidianas y urbanas, pero relacionadas a distintos reclamos de justicia. Más información: <http://lulitieneblog.wordpress.com/category/lulikids/>

¹⁵ La argumentación de LULI contra esta “acusación” puede encontrarse en su blog: <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/09/20/lulikids-%C2%BFes-esto-una-banalizacion-buscando-a-julio-lopez/>

¹⁶ Esto forma parte de la lógica de los juegos en Facebook: al ingresar, aparece una notificación en el muro que comunica que “X está jugando a...” y a su vez, se pueden ir publicando los premios obtenidos en los distintos estadios del juego. *Buscando a López* mantiene esta dinámica, aplicándola a la difusión de la información.

propone al usuario, utilizando la dinámica del juego para vehiculizar otros contenidos.

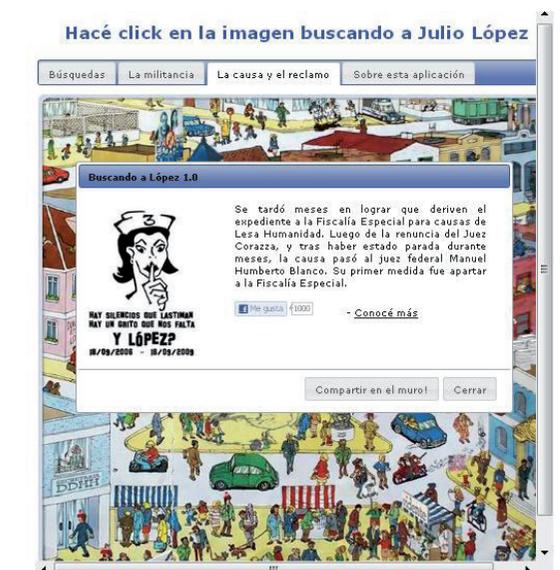


Figura 4. Imagen de *Buscando a López* (primera versión). Captura de pantalla, marzo 2012

Linkeando muros

LULI propone un interesante reenvío entre el juego en la web y la calle. En primer lugar, las primera y última ediciones del juego se acompañaron de una *gigantografía* con, podríamos decir, una lógica publicitaria: la imagen de portada del juego y el protocolo http para ingresar¹⁷. (Figs. 5 y 6) Pero además, en la última edición (septiembre 2011), incorporaron el uso del Twitter, para replicar comentarios que vecinos y transeúntes realizaban al ver el mural en producción, por lo que las repercusiones del espectador casual, que se sentía interpelado por la imagen, se difunden antes que la producción en sí, ya que el juego se

publica en la red junto con registros de la gigantografía terminada.



Figura 5. LULI: Gigantografía "publicitando" *Buscando a López* (primera versión) sobre mural "Mucha tropa riendo en la calle". En 4 y diag. 79 (La Plata). 18 de Septiembre, 2010. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

Por otra parte, la tercera edición tuvo una inserción diferente en el espacio público. Además de la gigantografía "publicitaria" antes mencionada, se presentó como *stand* de LULI Kids en la 7ma FLIA en La Plata¹⁸, con exhibidores para la edición de libros para colorear¹⁹ y mesas y banquetas con notebooks conectadas a internet para jugar



Figura 6. LULI: Gigantografía "publicitando" *Buscando a López 3.0*. En 4 y diag. 79 (La Plata). 18 de Septiembre, 2011. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

¹⁷ El emplazamiento de la gigantografía no es arbitrario. Se realizó en calle 4 y diag. 79, en el superpuesto a "Mucha tropa riendo en la calle", del mismo colectivo, mural sobre responsabilidad directa en las desapariciones de López y Miguel Bru. La imagen de la tercera edición se realiza tapando la de la primera.

¹⁸ F.L.I.A. es Feria del Libro Independiente y Autogestiva. En La Plata se realiza desde Septiembre de 2009. El 10 y 11 de septiembre de 2011 se realizó la 7ma edición, en el Centro Hermanos Zaragoza y el Centro Social y Cultural Olga Vázquez.

¹⁹ "Colorea tu ciudad", 1ª y 2ª edición, LULI Kids. Ver en: <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/08/08/lulikids-feliz-dia-del-nino/>.

con *Buscando a López*. Este espacio se replicó (el mobiliario era desmontable, portable y hecho de cartón reciclado) en la Plaza San Martín el 18 del mismo mes, donde finaliza la movilización anual en reclamo de esclarecimiento del caso.

Compartiendo y construyendo espacios

Ambas producciones intervienen directamente en/desde el espacio público, poniéndose en relación con un discurrir cotidiano de cientos, miles de espectadores casuales, desprevenidos, que leen estas imágenes en un entorno superpoblado de ellas.

Retomando la concepción de espacios públicos de Mouffe, podríamos decir que la producción de Surcos-Praxis-Espacio de Memoria termina por configurar un espacio simbólico diverso del que se había establecido con la obra de Escombros, mientras que instaura una imagen (refiriéndonos al conjunto ícono-textual) que se propone como *visibilización* de una evidencia (¿Podemos “aceptar” desaparecidos en democracia?) y reactiva un fragmento del paisaje cotidiano, convirtiéndolo en espacio de confrontación, no de consenso.

Por otra parte, la intervención de LULI con la tercera edición del juego, podría leerse como una inserción estratégica en espacios efímeros (la FLIA y la movilización) en los que se ponen en acto otros discursos de lo público.

La calle y la web no son espacios excluyentes. Lo público se construye en ambos (y en las relaciones que se dan entre ellas) y la web ha dejado de ser, al menos en propuestas disruptivas como *Buscando a López*, un mero ámbito de reproducción (y archivo) de lo realizado fuera de él, para constituirse como espacio a discutir.

Brea (2006) considera un “herencia” de las neovanguardias del siglo XX a las prácticas artísticas del XXI la capacidad de *crítica de las mediaciones*: el desmantelamiento del rol de instituciones y campos (el museo, la galería, la Historia del Arte y los operadores culturales) en la consolidación del valor artístico. Ese “ejercicio sistemático de exposición desmantelada de las mediaciones” (Brea,

2004: 64) se transformaría, en una actual producción artística crítica, en un *uso antagonista de las mediaciones*, reconociendo el potencial táctico de las nuevas tecnologías. El desarrollo de *Buscando a López*, consideramos, va por este camino.

Los usos de la imagen: el ícono como tótem

La primera edición de *Buscando a López* es dos años posterior al figurón de López. En ese plazo (sumado a los dos años anteriores) la repetición del *López-ícono* resulta en la saturación y anulación del mensaje mencionada por LULI. La búsqueda de visibilidad del reclamo y la potencia de la imagen como presencia (explotada principalmente en las movilizaciones del 18 de septiembre) también ha derivado en una incorporación del *López-ícono* a una *iconosfera urbana*, al menos a nivel local. Ha dejado de ser una imagen del disenso, una imagen contrahegemónica, para formar parte del paisaje urbano.

La estrategia para una producción crítica (desde el arte o de cualquier disciplina) no sería, entonces, dejar de decir (no reproducir más el rostro, no grafittear más las consignas, no organizar más movilizaciones, etc.) sino “decir diferente”. En este sentido, LULI ha planteado en repetidas ocasiones, la necesidad de salirse de una *estética militante*²⁰, de un tipo de imagen aceptado por formatos y pautas de producción que configurarían *estéticas de solemnidad*.

En esta lógica, apuestan a una producción que incorpora distintos registros de la cultura visual: las imágenes infantiles, la pregnancia del color y la economía de diseño propio de la gráfica publicitaria, la marca y el slogan empresarial (“otro producto de LULI Kids”).

Estos ejemplos demuestran que, mediante el cruce entre elementos de la cultura visual contemporánea y herramientas propias de la tradición artística se pueden generar otras imágenes públicas, imágenes que interfieran (en el discurrir), compitan (desde su pregnancia o sus dimensiones) y problematicen (desde el dispositivo y la puesta en diálogo con otras producciones) discursos visuales cotidianos.

²⁰ No se refieren exclusivamente al reclamo por López. Sobre esta problemática, ver entrevista para Prensa de Frente. Buenos Aires, 21 de Diciembre de 2010. Disponible on line en: <http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/a/2010/12/21/p6230>. Consultado on line, marzo 2012.

Bibliografía

BREA, José Luis (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

----- (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.

CHEMPES (2009). "El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 – 2008" [En línea]:

<http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf>.

DEUTSCHE, Rosalyn (2008). "Agorafobia", Barcelona, MACBA, Col. Quaderns portàtils.

LASH, Scott (1997). *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu.

LONGONI, Ana (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López" en *Revista Errata*, Año 1, Nº0, Bogotá.

MOUFFE, Chantal (2006). "Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica" en *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

PÉREZ BALBI, Magdalena (2010). "Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)" en *VVAA: Primeras Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política*. [CD] Tandil: FA- UNICEN.

RANCIÈRE, Jacques (2002). "La división de lo sensible. Estética y Política". Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

----- (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RICHARD, Nelly (2009). "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes" en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 95-106.

El método iconológico de Aby Warburg

El caso del Pasaje Dardo Rocha

Jorgelina Sciorra /
jasci_21@hotmail.com

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Ayudante en la materia HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES II, FBA, UNLP.

El interés por el método warburgiano de investigación en arte comenzó en los Estados Unidos en la década del veinte. En Latinoamérica, su influencia se puede rastrear en los trabajos de reconocidos autores, entre los que se encuentran:

Fausto Ramírez y de Renato González, sobre la relación entre el ocultismo y el muralismo mexicano; los de Francisco Stastny (1994), Ramón Mujica Pini-lla (1992) y Teresa Gisbert (1980 y 1999), sobre la pintura colonial en el Perú y en Bolivia; los del argentino Héctor Ciocchini, sobre la supervivencia de la emblemática renacentista y barroca en las letras y en el arte contemporáneos [...] y la enciclopedia monumental que Héctor Schenone redacta prácticamente en soledad sobre la iconografía cristiana en el arte hispanoamericano colonial y cuyos tomos sobre la vida de Cristo y los santos aparecieron ya en el último lustro (Burucúa, 2007: 111).

En la Argentina, Héctor Ciocchini realizó en su libro *El palacio de la memoria* (2011) un estudio referido a la iconología del friso del Palacio San José, de Justo José de Urquiza, en el que estableció las relaciones existentes entre las imágenes estudiadas y la masonería. Con posterioridad, José Emilio Burucúa efectuó varios análisis empleando el método iconológico de Warburg. En *Cartas norteamericanas* (2008), mencionó la "deriva warburgiana" que experimentó cuando tomó contacto con un texto de Philippus Clavier sobre los orígenes de la Germania y de Italia. El escrito contenía, a su vez, grabados que lo retrotrajeron a otras épocas y le generaron la necesidad de profundizar en su conocimiento. Fue así que halló en un fresco de Pinturicchio una escena romana para cuya interpretación necesitó buscar en nuevas fuentes e imágenes el sentido de lo interrogantes emergentes, generándose, de esta manera, una búsqueda constante e infinita de información.

El método warburgiano y su utilización práctica:

El análisis de los relieves del Pasaje Dardo Rocha

El método warburgiano se basa en una acumulación de textos e imágenes por medio de los cuales se puede realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales. Varios fueron los temas de interés de Warburg, entre los que se pueden mencionar la magia, la brujería, las religiones disidentes, las migraciones y las permanencias simbólicas, las dialécticas de las palabras y las imágenes, entre otros; pero el tema que lo cautivó durante toda su vida fue el motivo de la ninfa, sus gestos y sus vestimentas en movimiento. Asimismo, sus investigaciones en las comunidades de las culturas hopis y los pueblos originarios resultaron relevantes desde un punto de vista etnográfico, puesto que aportaron cuantiosa información respecto de sus tradiciones, sus rituales y sus representaciones simbólicas.

Para ejemplificar la metodología de interpretación warburgiana, así como el mismo Warburg lo hubo efectuado en los frescos del Palacio Schifanoia, o Héctor Ciochini en el friso del Palacio San José, se realizó el análisis de los bajosrelieves ubicados en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, a modo de una primera aproximación a la compleja simbología que envisten. La hipótesis de estudio con que se abordó esta investigación relacionó dichas imágenes con la historia de la creación de la ciudad capital, así como, también, con la actividad masónica que se ha desarrollado en la misma desde su fundación.

El edificio del actual Pasaje Dardo Rocha fue construido por el arquitecto italiano Francisco Pinaroli, en el estilo Renacentista italiano [Figura 1]. Originalmente, el solar fue ocupado por la Estación 19 de noviembre, primera Terminal del ferrocarril Oeste de La Plata. Si bien el tren procedente de Buenos Aires llegaba a este punto desde 1883, el edificio fue inaugurado en 1887 (Benítez y otros, 1982: 21).

Con posterioridad al incendio ocurrido en 1906, los arquitectos franceses Enrique Quinke y Darío Cooke realizaron modificaciones estilísticas que convirtieron el edificio al estilo Neoclási-

co francés [Figura 2]. Fue en ese momento cuando se agregaron a la fachada los bajosrelieves estudiados en esta investigación.



El análisis se centró en los bajosrelieves emplazados a lo largo de la fachada principal del edificio, ubicada entre la avenida 7 y la calle 6. Las figuras que lo integran presentan una ordenación asimétrica, cuyo sentido se indagará en futuras investigaciones. La denominación de los bajosrelieves se efectuó conforme a su motivo central.¹

Símbolo I / El carnero

En este conjunto iconográfico se advirtieron diferentes motivos, de los cuales se destaca, por su ubicación central, la imagen de un carnero. Acorde a lo establecido por la Fraternidad de la Rosa Cruz,² este ser alude a las pasiones y a los impulsos animales del hombre.

¹ Las ilustraciones fueron tomadas de "Símbolos en los edificios públicos de La Plata", en www.misteriosdelaplata.blogspot.com

² Fraternidad Rosa Cruz Max Heindel, "Masonería esotérica", en línea.

Otro elemento que se reconoce fácilmente en este primer bajorrelieve es la pala, elemento constructor del templo moral que desearon erigir los masones.

Hacia los lados del carnero se ubican dos medallas. Una representa un sol radiante con rostro humano; la otra, un busto dentro de un escudo que porta una corona de laureles. Sobre cada medalla se advierten tres instrumentos musicales: una flauta, un cicus y una corneta.

Hay muchos ejemplos de símbolos musicales específicos tomados de los rituales masónicos que aparecen a lo largo de las composiciones de Mozart. Estos incluyen el uso de suspensiones para indicar la hermandad y la amistad; el uso de armonías ternarias para enfatizar el significado especial del número tres en la francmasonería; y los ritmos y las armonías especiales para simbolizar la fortaleza y otros atributos (Thompson, 1977: 42).

Se podría entender, entonces, que tanto la música como la pala son usadas como elementos moralizantes de la humanidad, encargados de encaminar las pasiones por el sendero de los buenos pensamientos, la unión, la sabiduría, la virtud y la honestidad.



Símbolo II / El cántaro y la serpiente

La serpiente es un elemento de interpretación polivalente, pues simboliza tanto la sabiduría como la astucia y la maldad, dependiendo del contexto en el que está inserta. Según Ciocchini (2011), en ciertas nociones mitológicas la serpiente constituyó un símbolo protector y de soberanía, relacionado con el culto a Isis.

El sentido de las cadenas que recorren la imagen de un extremo a otro también es ambiguo.

Por un lado, representan la unión y la comunicación entre los masones,³ tomando cada eslabón como un miembro de la logia; por otro, connotan sometimiento y esclavitud. El recorrido finaliza en el punto de intersección que se establece entre la daga y el arcabuz. En dicha unión se forma una figura que semeja una plomada, símbolo empleado por los masones para representar los elementos constructivos del templo moral que pretendieron forjar. Conforme a lo establecido por Carlos Raitzin,⁴ se la puede entender como un símbolo de ajuste, de disciplina y de verticalidad.

Otro elemento que se plasmó en esta imagen es la vasija, la cual simboliza tanto el conocimiento como la receptividad a las influencias celestes, en referencia a la esencia de la vida espiritual. Rodeando la vasija aparece la daga, símbolo de fortaleza. Al respecto, Andrea Romandetti Dasso señala que el acero interviene en la iniciación de grado 20, para simbolizar el temple del ánimo de los masones.⁵

Se puede interpretar este bajorrelieve como una advertencia a los iniciados masones sobre la necesidad de encontrar la fortaleza y la unión en los misterios de Isis, divinidad encargada de mostrarles el camino hacia el conocimiento y la vida espiritual.



Símbolo III / El dragón

Al igual que la serpiente, el dragón es un elemento ambiguo. Los textos bíblicos lo equiparan al mal, aunque también se lo erigió como custodio de templos, tesoros y portales. Para la masonería, conforme a lo expresado por el Glosario de la Ciudad de Buenos Aires, "el dragón alado era símbolo del elemento volátil y sin alas, del fijo".⁶

³ Buenos Aires Ciudad, Cultura, "Glosario", en línea.

⁴ Carlos Raitzin, "Símbolos masónicos", en línea.

⁵ Andrea Romandetti Dasso, "El palacio de La Prensa y su simbología masónica", en línea.

⁶ Buenos Aires Ciudad, Cultura, op.cit.

En esta imagen, el dragón aparece rodeado por dos cascos y dos cartuchos, los cuales representan elementos de defensa. Para Ciocchini, el casco, al encontrarse en relación con la cabeza, representa un emblema del pensamiento elevado y cuando lleva plumas alude a la imaginación creadora y a las ambiciones de quien las porta.

Se puede interpretar, entonces, al dragón, como el custodio del templo moral de la humanidad.



Símbolo IV / La corona alada

Acorde a lo expresado por Carlota Sempé y Antonia Rizzo:

La palma circular o corona alada es símbolo de la victoria y de la ascensión; de regeneración e inmortalidad. Las alas de la corona, que se pueden encontrar en el culto a Isis, simbolizan el vuelo del alma en su aspiración al estado supraindividual.⁷

En este bajorrelieve, la corona se colocó en forma triunfal sobre el cartucho cuyas flechas indican la dirección descendente (hacia la tierra de la muerte); y, a su vez, se ubicó sobre el velo que cubre las alas de la victoria. Dentro de la corona, el sol representa, conforme a la Respetable Logia Simbólica Centauro,⁸ la ciencia, la virtud y la verdad.

La imagen podría indicar, entonces, que la ciencia, la virtud y la verdad, son entidades que elevan al ser humano por medio del conocimiento.



Símbolo V / Neptuno

Los motivos iconográficos presentes en esta imagen permiten reconocer, según la Logia Simbólica Centauro,⁹ al Dios Neptuno. Para los masones, este ser simbolizó el Primer Vigilante de la Logia, debido a que se le adjudicó la representación de la purificación, la evolución y la inmortalidad.



Símbolo VI / Redoma

El último símbolo analizado se asemeja a una redoma. Por detrás de ella, sobresalen flechas que delimitan diagonales ascendentes ubicadas en direcciones opuestas.

La redoma retrotrae a la fundación de la ciudad, ya que el 19 de noviembre de 1882, en una excavación realizada en Plaza Moreno, se colocó una de éstas dentro de la piedra fundacional.

(...) Esta caja de piedra contenía en su interior otra de plomo, dentro de la cual S.E. el Señor Ministro de Relaciones Exteriores e interino del Interior, Dr. D. Victorino de la Plaza, representante del padrino designado por el Poder Ejecutivo de la Provincia, el Exmo. Teniente General Julio A. Roca, colocó

⁷ Carlota Sempé y Antonia Rizzo, "El caso paradigmático de La Plata. La Plata ciudad simbólica", en línea.

⁸ Respetable Logia Simbólica Centauro, "Las doce columnas, su significado y su interpretación", en línea.

⁹ *Ibidem*.

una redoma de cristal que contenía a su vez uno de los ejemplares en que fue redactada y firmada la presente acta, diversas medallas y monedas que los señores presentes depositaron en ella, y los siguientes impresos-una Constitución Nacional, una Constitución Provincial-una copia de la ley de la Ciudad de Buenos Aires, para Capital de la República, una copia del plano de la traza de la nueva Ciudad, una caja elaborada en el taller de carpintería de la Escuela de Artes y Oficios de la Provincia, conteniendo diversos objetos trabajados en los demás talleres, y otra conteniendo medallas y monedas de la República Argentina (De Paula, 1987: 98).

Una hipótesis interpretativa

Debido a la fuerte influencia que la masonería ejerció en el proyecto fundacional de la ciudad de La Plata, resulta lógico entender que los motivos artísticos que se plasmaron en sus edificios estén directamente relacionados con la simbología masónica. Se pueden hallar huellas de dicha actividad en el cementerio, en la Catedral de la Inmaculada Concepción, en el Palacio de la Legislatura y en el Pasaje Dardo Rocha, entre otros.

Se conoce que la construcción de la ciudad fue sostenida por el Banco Constructor de La Plata, cuyos miembros pertenecieron a la masonería argentina. En aquel momento, quien se encargó de la dirección de las obras edilicias fue Pedro Benoit, iniciado en la masonería por su padre, en el año 1855, en la Logia N° 3 Consuelo del Infortunio, de Buenos Aires.

Para los no iniciados, los símbolos que se advierten en los edificios del patrimonio platense constituyen mensajes a descifrar, pero un lenguaje en común para quienes conforman las logias de la ciudad.

En los elementos iconográficos investigados en los bajorrelieves de la fachada del Pasaje Dardo Rocha se pudieron advertir motivos relacionados con los misterios del culto a Isis: el cántaro, las serpientes, la corona alada de palma, que representan mensajes referidos a la iniciación masónica, así como legados éticos para la humanidad.

Dado que en el culto a los muertos Isis simboliza una instancia de pasaje y de ascensión hacia

la luz, se la puede interpretar como una alegoría del tránsito y la conversión a las prácticas masónicas. Y por esto, la cantidad de elementos relacionados al misterio de Isis que se encuentran en los bajorrelieves del Pasaje Dardo Rocha pueden relacionarse con los valores morales, los deberes y las obligaciones éticas de los aprendices masones.

La investigación presentada permite demostrar en qué forma la metodología warburgiana resulta útil al momento de realizar una lectura iconográfica de las imágenes. Al efectuar una historia de la cultura, la utilización del método de Aby Warburg posibilita rastrear, tanto en las fuentes escritas como en las visuales, el sentido simbólico del objeto analizado. Es por ello que se pudo determinar que los bajorrelieves del Pasaje Dardo Rocha no son meramente decorativos, sino que representan una extensa red de significaciones ocultas, cuyo mensaje es necesario comprender como parte del patrimonio histórico y cultural que enviste la ciudad de La Plata.

Bibliografía

BENÍTEZ, Nelba; CONTI, Alfredo y CORTÉS, Roberto (recop.): *La Plata 100, Guía Turística*, La Plata, Sociedad de Arquitectos de La Plata, 1982, p.21.

BURUCÚA, José Emilio: *Cartas norteamericanas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

_____ (2003) *Historia, arte, cultura, De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

CIOCCHINI, Héctor: *El palacio de la memoria*, Buenos Aires, Eudeba / Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, 2011.

DE PAULA, Alberto: *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

THOMSON, Katherine: *The Masonic Thread in Mozart*, Londres, Lawrence and Wishart, 1977.

Fuentes de Internet

Buenos Aires Ciudad, Cultura, "Glosario", [En línea] http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/masoneria/glosario_masoneria.php [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

Fraternidad Rosa Cruz Max Heindel: "Masonería

esotérica”, [En línea] http://www.fraternidaderosa-cruz.org/mpm_masoneria_esoterica.htm [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

Misterios de la ciudad de La Plata: “Simbología masónica en el cementerio de La Plata” y “Símbolos en los edificios de La Plata”, [En línea], <http://misteriosdelaplata.blogspot.com> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

RAITZIN, Carlos: “Símbolos masónicos”, [En línea] <http://www.luzinterior.org/masoneria2.htm> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

Respetable Logia Simbólica Centauro: “Las doce columnas, su significado y su interpretación”, [En línea] <http://centauro996.wordpress.com/las-doce-columnas-su-significado-y-su-interpretacion> [Consulta: 22 de noviembre de 2012]

ROMANDETTI DASSO, Andrea: “El palacio de La Prensa y su simbología masónica”, [En línea]

http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas_8.pdf [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

SEMPÉ, Carlota y RIZZO, Antonia: (2003) “El caso paradigmático de La Plata. La Plata ciudad simbólica”, en *Presencia masónica en el patrimonio cultural argentino*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005. [En línea] http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas_8.pdf [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

Cuerpo, cultura e identidad: una integración en danza

Alejandra Ceriani /
aceriani@gmail.com

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Pintura y orientación Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA) Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Magister en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.
Jefa de Trabajos Prácticos de las cátedras DIDÁCTICA Y PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA Y DIBUJO I Y II, FBA, UNLP.
Coordinadora de Educación Artística, Dirección de Gestión Curricular y Formación Docente, Ministerio de Educación de la Nación.

Hablar de una cultura latinoamericana es hablar de una suma de prácticas diversas, que llegan a constituirse en un todo heterogéneo y complejo, en el que se perfilan planteos y preocupaciones sobre la dificultad de definir y de caracterizar “lo latinoamericano” por medio de lo cultural. Los constantes cambios y el cúmulo de valores tienen cada vez más respuestas en ámbitos, de por sí, multidisciplinares. Dentro de ese contexto, la cultura responde en términos convencionales, estancos, haciéndose imprescindible la creación de ámbitos flexibles que den lugar a la compatibilización de lenguajes y de propósitos como insumos dentro de los espacios de decisión. Así, dentro de lo que podría denominarse *cultura latinoamericana contemporánea*, se han ido constituyendo los procesos orientados a formar un capital cultural y simbólico mediante actos de subjetividad que traducen, simultáneamente, la compleja relación de la localización espacial, política y social y, en particular, la creación de acciones con el cuerpo por medio de las prácticas artísticas. La diversidad de riquezas culturales, junto con temáticas, ideologías y particularidades estéticas, da como resultado un producto local y universal, que acepta con realismo las enormes fragilidades estructurales, los escasos recursos económicos y la permanente discontinuidad de las políticas regionales.

El cuerpo, como un concepto derivado de estas vivencias socioculturales, es parte intrínseca del pensamiento, por lo que la condición humana sólo puede ser verdaderamente comprendida como terreno existencial de la cultura. El bailarín y semiólogo venezolano Víctor Fuenmayor, asegura que definir una modalidad del aprendizaje de lo humano por las técnicas del cuerpo es una labor prioritaria para la identidad latinoamericana. Es aquí donde marcaremos el punto de inicio para nuestras vinculaciones entre el concepto de cuerpo y la disciplina de la danza con sus estilos, con la intención de focalizar en un período cultural de la historiografía argentina, en particular, y latinoamericana, en general.

Cuerpo, cultura e identidad

Todas las interpretaciones en torno al cuerpo se orientan hacia una misma interrelación: ¿qué papel cumple el cuerpo en la vida cultural del hombre? Michel Foucault (1984), acudiendo a la noción de realidad corpórea, es aún más específico al inquirir: “¿Es el cuerpo un elemento fundamental para la comprensión de la condición histórica del hombre?” (Foucault, 1996: 48). A su entender, el cuerpo no se encuentra fuera de la historia ni tampoco pertenece a la naturaleza en oposición a la cultura; “el cuerpo es, al mismo tiempo, la matriz y el lugar de ajustes de cuentas de la historia” (Weigel, 1999: 88).

Considerar el campo de conocimiento de lo artístico como parte de la trama sociocultural deja planteado el problema identitario, no sólo para la danza, sino para todo el espectro de sus manifestaciones culturales. Por tanto, podría deducirse que la identidad como representación es una construcción que se elabora y que depende del tipo de reciprocidad que se establece con el contexto, una manifestación relacional. Sería un proceso de construcción y de reconstrucción constante, dinámico y opuesto al que considera la identidad como un atributo original y permanente.

Frente a una “cultura [fuertemente] derivativa como la nuestra, que toma insumos de otras y debe adoptarlos”, pueden plantearse dos preguntas cruciales: la primera, “¿cómo podría existir una danza argentina moderna o contemporánea como forma creativa autóctona si esta danza es heredada desde el mismo comienzo?” (Tambutti, en línea); la segunda, que lo atraviesa todo, sería: ¿existe una cultura latinoamericana que pueda albergar, reconocer y mixturar estas herencias?

En principio, intentaremos responder a la primera pregunta; la segunda se irá entretejiendo a lo largo del texto, advirtiendo, inicialmente, un vínculo entre la representación del cuerpo y la construcción de la identidad social y cultural.

La cultura francesa reina

Desde del ámbito público, tendremos en cuenta las tensiones establecidas entre la alta cultura y la cultura popular, en función de poder

observar cuáles fueron los intersticios que hicieron posible que, dentro del campo artístico, se constituyera un movimiento antifascista conformado, básicamente, por inmigrantes, que habitó, entre otras cosas, el ingreso de artistas, de bailarines y de coreógrafos con propuestas foráneas. La danza moderna se introdujo en estas coyunturas cuando las cosas no eran muy claras en esta realidad conflictiva –planteada desde el discurso tanto de la cultura de élite como de la cultura nacionalista– en relación con los espacios de desarrollo de los productos artísticos, los ámbitos de exhibición, los programas artísticos, etcétera. En esta identificación con Europa, y en especial con Francia, Alan Rouquié (1989) señalará la problemática de la existencia y pertenencia a una América Latina “bastante latina, al menos hasta 1930 en la formación de sus élites donde la cultura francesa reina exclusivamente”.

Las hegemonías culturales, que han edificado las diferentes políticas gubernamentales, han canonizado y legitimado ciertos sectores y sus producciones culturales para ejercer políticas de dominio. Estos sectores devienen en estrategias y en sistemas de apropiación e hibridación que fundan los pilares de las idiosincrasias territoriales, así como la identificación de analogías históricas para una definición de unidad nacional y un posicionamiento en la juntura latinoamericana. Por ende, indagar en este período intermedio entre el fin del dominio conservador y el comienzo del peronismo permitirá considerar en qué sentido las confrontaciones de esos años activaron, poderosamente, el conjunto de iniciativas individuales que posibilitaron el ingreso de la danza moderna a nuestro país.

Abordaremos el asunto desde la selección de algunos relatos de vida, de bailarines y de coreógrafos, que consideramos testimonios válidos para observar lo expuesto anteriormente. Al respecto, Marcelo Isse Moyano, referente en la temática de la danza argentina moderna, afirma:

En la Argentina, la danza moderna comienza en la década de 1940. Más allá de las razones puntuales de la primera visita de Miriam Winslow a nuestro país, que habrían tenido más que ver con motivaciones políticas en el marco de la Segunda Guerra Mundial que con razones artísticas, el tema a anali-

zar es la facilidad con que la danza moderna –siendo un arte foráneo, nuevo y desconocido– interesó, creció y se desarrolló en Buenos Aires, sin ningún tipo de resistencia cultural (Moyano, 2006: 11).

De lo expresado en este fragmento, podemos destacar, por un lado, el suceso señalado (la Segunda Guerra Mundial), que enmarca e incide dentro de la perspectiva histórica elegida, y, por otro, la expresión referida a la no resistencia a un arte foráneo e inédito.

Es importante destacar que la danza moderna tuvo sus principales vertientes de constitución en Europa y Estados Unidos. Esta identificación cultural con Europa –en particular con Francia– y el mantenimiento de los espacios institucionales –baluartes de la cultura dominante– entran en aparente conflicto cuando la política cultural del peronismo inscribe sus bases en el plano de una cultura occidental y latina, que considera a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante. Era un momento político y social bisagra entre una escena aún dominada por los conservadores y el avance entre bastidores de un ineludible movimiento social conformado, sustancialmente, por la clase trabajadora. Por lo tanto, habría que aproximarse por los resquicios de esa trama histórica para preguntarnos cómo entró este arte foráneo sin encontrar resistencias.

Una posible explicación la tomaremos de las palabras de Renate Schottelius, para dar cuenta de cómo la danza moderna en la Argentina, producto de las inmigraciones artísticas, tanto por parte de Alemania como de Estados Unidos, significa el proceso de apropiación –dentro de las particularidades del momento político y social nacional e internacional– extirpando parte de su propio origen:

Cada tanto, llegaban compañías o solistas de Estados Unidos. Durante la guerra, indudablemente, los grupos norteamericanos no podían ir a Europa, entonces venían a Sudamérica. [...] Más tarde pude ver que sabíamos mucho más que ellos mismos de su propio movimiento de danza moderna. Y, por supuesto, ellos no sabían nada de lo que pasaba acá. En Alemania, debo aclarar, que con la venida del nazismo, la danza moderna prácticamente desapareció (Schottelius en Isse Moyano, 2006: 24).

La democratización cultural del peronismo albergó la concepción de ir del centro a la periferia, irradiando la cultura ilustrada hacia la cultura popular. En este punto, los esfuerzos del gobierno por convocar a los sectores intelectuales lo llevaron a promocionar la cultura legitimada para la conformación de sus propios cuadros artísticos. Antes de la década del 40, la danza en la Argentina se había manifestado en el terreno del ballet clásico, y el Teatro Colón era el lugar para exhibir estas jerarquizaciones. La danza moderna ancla, naturalmente, en este lugar.

Tuve la suerte de ser bailarín y no doctor

Aquí se introducirán algunos testimonios respecto a los primeros arribos de artistas de la danza moderna a nuestro país, que tenían más que ver con motivaciones políticas en el marco de la Segunda Guerra Mundial que con razones artísticas. Otto Werberg, nacido en Viena y rescatado de un campo de concentración, relata:

Margarita Wallmann, que me había visto bailar en un congreso en Viena, había ido con el director del Teatro Colón y se interesó por mi caso. Entonces, el director del teatro pudo sacarme diciendo que el gobierno argentino estaba interesado en mí y me contrató para el Teatro Colón. Gracias a ella pude venir a Buenos Aires y, gracias a ella, pude salvar a toda mi familia, a quienes traje después a la Argentina. Así que la danza salvó mi vida y la vida de toda mi familia. Tuve la suerte de ser bailarín y no doctor (Werberg en Isse Moyano, 2006: 51).

Renate Schottelius, quien vio frustrada su carrera por la ocupación del nazismo en Berlín y arribó a Buenos Aires en febrero de 1936, refiere:

Por el año 40 comencé a elaborar un programa de solista. En aquel momento todo el mundo daba recitales de solista. Por esa época había en Buenos Aires un movimiento antifascista, y todos nosotros, los inmigrados, músicos, pintores, y yo, que era la única bailarina, habíamos hecho beneficios para las víctimas de los campos de concentración. Cada tanto, llegaban compañías o solistas de Estados Unidos. Durante la guerra, indudablemente, los grupos norteamericanos no podían ir a Europa, entonces venían a Sudamérica (Schottelius en Isse Moyano, 2006: 23).

Estos relatos dan cuenta de una serie de representaciones –provenientes de otro lugar– que hacen referencia a la formación disciplinar del cuerpo en el proceso de constitución de la danza moderna en la Argentina. Dicha constitución involucra la idea de cuerpo como *elemento fundamental para la comprensión de la condición histórica del hombre*. Esta condición genera la posibilidad de categorizar su devenir, nombrándolo, por ejemplo, como “cuerpo percibido”, al que hará referencia Susana Tambutti (2005), proponiendo ubicarlo en un contexto circunstancial:

Dentro del ámbito de la danza, los cambios más radicales en la representación corporal sucedieron después de la Segunda Guerra Mundial a partir del descubrimiento de la materialidad del cuerpo y el alejamiento de los ideales de belleza entendidos como idea o forma contenida en la materia corporal. El cuerpo comenzaba a formar parte de las cosas palpables, con la evidencia de su transpiración, su inestabilidad, su imposibilidad de vencer la ineludible ley de gravedad, su sometimiento a la decadencia, a la transformación (Tambutti, en línea, 2005).

Se trataba de cuerpos que evidenciaban su presencia, sus dolencias, su finitud. Cuerpos que danzaban en una experiencia volumétrica, sensorial, emotiva, cognoscitiva y estética, pendientes de recibir la atención que los llevara a una integral comprensión y escenificación de la identidad. La danza moderna, inmigrada y apropiada, nos ha llevado a transitar por la diversidad de indagaciones referidas a la identidad, la representación, la legitimación del cuerpo, la cultura, los contextos sociopolíticos, las demarcaciones y las fluctuaciones espaciotemporales. La danza moderna identificó la propia materialidad del cuerpo y con ello le devolvió su identidad contextual, mixturándolo con las *cosas palpables* del aquí y ahora.

Aquellos artistas de la danza que venían escapando de la enajenación del cuerpo frente al dolor, a la persecución y al aniquilamiento, no podían menos que generar *los cambios más radicales en la representación corporal*. Las formas y los signos localizados por la mirada de aquellos

bailarines y coreógrafos inmigrados en los cuerpos nativos se convirtieron en una experiencia fundacional, que circunscribió el sentido de la intervención cada vez más definitiva de los conocimientos expertos para resolver preguntas centrales del proyecto nacional. Dentro de este marco, vincular arte y política da cuenta de la rígida oposición que operaba entre la alta cultura y la cultura popular. Así, queda expuesta la distancia entre estos dos circuitos culturales imposibilitando, por ende, un verdadero intercambio entre ambos.

El siguiente pasaje de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli, con el cual acordamos considerablemente, si bien no se circunscribe a este período gubernamental en particular, da respuesta a la contradicción señalada:

La constante polarización y tensión entre alta cultura y cultura de masas o popular [...] ¿ha socavado los cimientos de la unidad latinoamericana? ¿Es esta tensión la que impide pensar la unidad como el conjunto heterogéneo de culturas? (Radice y Di Sarli, en línea, 2012).

¿Una cultura latinoamericana?

Si se toma como indicador –para proyectar una respuesta posible a esta conformación o no de una unidad latinoamericana– a “la más o menos grande homogeneidad cultural, estimándosela en función del grado de integración social y de la existencia de una o varias culturas en el seno de la sociedad nacional”, se develarían las diferencias y, por ende, “las realidades sociales heterogéneas que se ocultan bajo la etiqueta ‘abarcado’ de América Latina” (Isse Moyano, 2006: 12)¹.

Aquí se alinean palabras clave tales como: *heterogeneidad, integración, similitud y diferencia*, que componen las múltiples tipologías creadas para dar respuesta al por qué sí o al por qué no es posible esta unidad. Estas se agrupan según los reordenamientos geopolíticos, la cantidad de habitantes, la diversidad y el predominio de lenguas, de razas, de culturas, de determinismos económicos, de alianzas emergentes, etcétera.

¹ Las comillas simples son propias.

Ahora bien, teniendo en claro estas categorizaciones (heterogeneidad y afinidades históricas, económicas, culturales, lingüísticas, políticas y religiosas que fueron constituyendo a cada región) podría aventurarse que continuamos identificándonos como latinoamericanos desde una conciencia real de la ambivalencia de los procesos de apropiación e hibridación. Entonces, ¿existe una cultura latinoamericana que pueda albergar, reconocer y mixturar las herencias, los patrimonios?

Latinoamérica es una región heterogénea en permanente transformación, lo que dificulta sostener un proyecto en común. Esta realidad dispar debería mantenernos cautelosos de los discursos que se ciñen y se mantienen atentos a la primacía de los centros hegemónicos, porque estos apuntan, aparentemente, a unificar, para luego diluir a los países en la lucha por su identidad.

Para cerrar, nos empeñamos en constituir una visión crítica de esta idea de unidad latinoamericana acordando, en principio, con las palabras de Alcira Argumedo, que amplían toda argumentación posible:

Por encima de los diversos factores que actúan en las realidades políticas de América Latina, no es tan fácil entonces hacer tabla rasa con las concepciones populares, considerando que se está en presencia de una mixtura sin contenidos esenciales ni fronteras, de experiencias no procesadas, de activismos ciegos, de política sin cultura (Argumedo, 2000).

Bibliografía

ARGUMEDO, Alcira: *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 2000.

FOUCAULT, Michel: (1984) *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, La Piqueta, 1996.

ISSE MOYANO, Marcelo: *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006.

ROUQUIÉ, Alain: *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

WEIGEL, Sigrid: "Acerca del origen del cuerpo en la historia", en BENJAMIN, Walter: *Cuerpo, imagen y espacio*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Fuentes de Internet

RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia: "Identidad y territorio teatral en la ciudad de La Plata", en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, n° 12, junio 2011 [en línea] <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=185&nro=12> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

TAMBUTTI, Susana: "Danza o el imperio sobre el cuerpo", conferencia presentada en el V Festival Internacional de Buenos Aires, 2005 [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

_____ "Danza en Argentina" [en línea] <http://api.ning.com/files/.../DanzaenArgentinapor-SusanaTambutti.doc> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].