

AÑO 16 | Nº 10
ISSN 1850-2334

ARTE E INVESTIGACIÓN

REVISTA CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES



ARTE E INVESTIGACIÓN



Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Fernando Caballé

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Cifardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

**Secretaria de
Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

ARTE E INVESTIGACIÓN

ARTE E INVESTIGACIÓN | ISSN 2469-1488 | AÑO 16 N.º 10

DIRECTORA

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

CODIRECTORA

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

CONSEJO EDITORIAL

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

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

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

Lic. Claudio Vittore (Universidad Nacional de Villa María. Argentina)

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

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

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

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

CONSEJO ACADÉMICO

Lic. Verónica Dillon (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)
DCV Juan Pablo Fernández (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Martín Barrios (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Carlos Coppa (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

El contenido y las opiniones vertidas en cada uno de los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Para su publicación, los artículos son evaluados por el Consejo editorial, el Consejo directivo y por Revisores externos e internos.

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Trad. Mercedes Leaden
Lic. Florencia Mendoza
Lic. Adela Ruiz

TRADUCCIÓN

Trad. Mercedes Leaden

GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Dirección de Asesoramiento Editorial

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
Lucía Pinto
Agustina Fulgueiras

FOTO DE TAPA: de la serie "*Repeticiones*" (2014), Cristina Bartolotta

Noviembre de 2014

Cantidad de ejemplares: 300

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

CUIT 30-54666670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

arteinvestigación@gmail.com

Año 16 Número 10

ISSN 2469-1488

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

EDITORIAL	7
ARTÍCULOS	
LO POLÍTICO-CRÍTICO EN EL ARTE Paola Sabrina Belén y Sofía Delle Donne	11
GESTIÓN COMUNITARIA DEL DISEÑO EN LA AGRICULTURA FAMILIAR Laura Chierchie, Sergio Justianovich e Ibar Federico Anderson	18
IMPRESOPORMI Lucía Engert	24
EL GRUPO ESPARTACO ENTRE 1959 Y 1968 Axel Ezequiel Ferreyra Macedo	30
LAS FORMAS SOMBRÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Silvia García y Valentina Valli	38
HISTORIA DE LA MÚSICA EN AMÉRICA LATINA María Elena Larrègle, Martín Eckmeyer y María Paula Cannova	45
INVESTIGACIÓN Y ARTE Julia Lasarte, Sol Massera y Laura Molina	54
IMAGEN, HISTORIA Y ANACRONISMOS Melissa Mutchinick	61
LA REVISTA UTILÍSIMA Y LAS ARTES DE LA PRESENTACIÓN Juan Cruz Pedroni	66
LA DISTANCIA QUE ACERCA Federico Luis Ruvituso	74
DESPUÉS DE LA CRISIS Federico Urtubey y Verónica Capasso	81
EXPERIMENTOS PARA LA PRODUCCIÓN DE ESCULTURAS ROBÓTICAS Ariel Uzal y Emiliano Causa	89
DEL GRABADO A LA GRÁFICA ARTÍSTICA Guillermina Valent	101
DEL MINIMALISMO A LA INSTALACIÓN Silvina Valesini	108

INFORMES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

MATERIALES, MOVIMIENTOS Y CONFIGURACIONES GESTUALES EN LA MÚSICA TONAL Sergio Balderrabano	119
LA SECUNDARIA DE ARTE EN EL SISTEMA EDUCATIVO ARGENTINO Marcela Mardones y Andrea Cataffo	123
ARTE E INCLUSIÓN SOCIAL Verónica Dillon y Graciela Grillo	129
EXPLORACIÓN Y ANÁLISIS DE LA CIRCULACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPACIOS ARTÍSTICOS AUTOGESTIONADOS DE LA CIUDAD DE LA PLATA (2010-2016) María Cristina Fukelman	134
ESTRATEGIAS DE IDEACIÓN Y PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEAS EN LAS ARTES DEL FUEGO María Celia Grassi	140



EDITORIAL

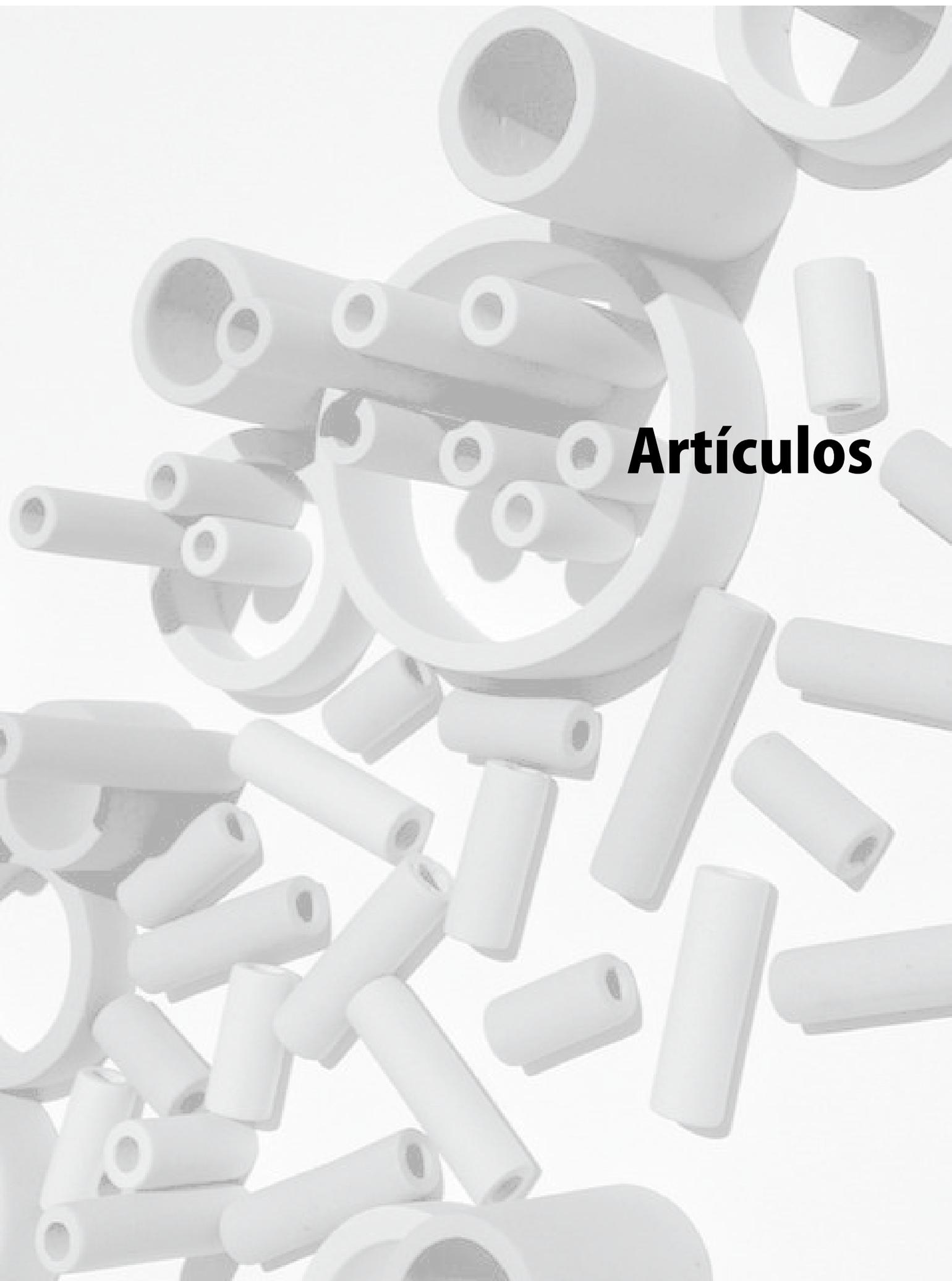
En esta edición de *Arte e Investigación* se abre un nuevo capítulo para la historia de nuestra revista. Por un lado, se reúnen, una vez más, textos producidos por docentes investigadores y por becarios de la Facultad de Bellas Artes. Estos trabajos no sólo reflejan las reflexiones y los análisis sobre temáticas vinculadas a la praxis artística y proyectual, sino que además manifiestan los diálogos y los interrogantes que, constantemente, surgen en las disciplinas artísticas. Por otro, presentamos una nueva sección denominada «Informes de proyectos de investigación». Esta sección concentra escritos en los que los directores de los proyectos presentan las temáticas, los objetivos y los resultados parciales de sus investigaciones.

Nuestra Facultad lleva varias décadas investigando y es momento de comenzar a sellar acuerdos, de modo tal que su incorporación obedece, en esta primera instancia, a la necesidad de construir un espacio simbólico que dé cuenta del surgimiento de un campo epistémico propio del arte, más que a la demostración del cumplimiento de los objetivos previstos. Asimismo, merece destacarse el interés que manifiestan los jóvenes investigadores por conocer los saberes que nuestra comunidad produce y, en este sentido, dicha sección se constituye como un área que congrega la información requerida en nuestra Secretaría.

Lo interesante de este nuevo número es que el lector se encontrará con artículos y con informes que aportan diferentes puntos de vista al abordaje del arte. Sus autores se centran en lenguajes y en técnicas para analizar los procesos artísticos en una relación directa con las sociedades y con las culturas, lo que los conduce a la apertura de nuevos caminos, a instalar otras maneras de pensar el fenómeno artístico contemporáneo y a construir conceptos superadores. Esta es la riqueza de la tarea de investigación: ampliar las fronteras del conocimiento y permitir el ingreso de problemáticas aisladas para consolidar un campo epistémico específico del arte, fundado por los propios artistas.

Una vez más, agradezco a los autores, quienes dan cuerpo, forma e impulso a las revistas académicas. Los invitamos, entonces, a recorrer las propuestas y las reflexiones que los docentes, los investigadores y los becarios de nuestra Facultad tienen para aportar a la comunidad educativa y científica.

Lic. Silvia García
DIRECTORA DE *ARTE E INVESTIGACIÓN*
SECRETARÍA DE CIENCIA Y TÉCNICA. FBA

The image features a dense arrangement of white, 3D-rendered objects against a plain white background. The objects are primarily cylindrical in shape, with some being solid and others hollow. There are also several ring-like structures, some of which appear to be composed of multiple segments or have a specific internal profile. The objects are scattered across the frame, with some in the foreground and others receding into the background, creating a sense of depth. The lighting is soft and even, highlighting the smooth surfaces and the geometric forms of the objects.

Artículos

LO POLÍTICO-CRÍTICO EN EL ARTE

ARCHIVOS E IMÁGENES DESDE LA PRÁCTICA DEL MONTAJE

Paola Sabrina Belén

pbelen81@hotmail.com

Sofía Delle Donne

sofiadelledonne@gmail.com

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

Resumen

Entenderemos la relación entre archivo e imagen como propiciadora de un encuentro único en el que la potencialidad del hacer crítico encuentra un lugar preferencial. Vislumbrar lo político en la imagen podrá acercarnos a prácticas artísticas que interpelan los documentos a fin de generar nuevos significados, nuevas formas de conocer y de hacer visible. En tal sentido, las categorías benjaminianas de montaje y de imagen dialéctica serán fundamentales para este acercamiento, puesto que rompen con la concepción tradicional del archivo ligada a la ordenación cerrada, lineal y cronológica. Posicionar nuestras expectativas en visibilizar lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo siempre cercano, de la historia dada, es una tarea que reclama la participación activa del investigador y que le devuelve a la práctica artística su carácter epistemológico, político y social.

Palabras clave

Archivo, imágenes, montaje, crítica, política

Abstract

We will see the relation between file and image as one which propitiates a unique encounter in which the potentiality of critical work finds a preferential place. To discern the political in the image will allow us to get closer to artistic practices that question documents in order to generate new meanings, new ways of knowing and of making visible. In this sense, Benjaminian categories of montage and dialectical image will be fundamental for this approach since they break the traditional concept of the file related to the closed, lineal and chronological order. Positioning our expectations in seeing what there is underneath the pretended homogenization of what is always close, of the given history, is a task that claims the active participation of the researcher and that gives back the epistemological, political and social character to the artistic practice.

Key words

File, images, montage, critical, political

El campo de aplicación referido a la noción de *archivo* se ha expandido al punto de que ciertos autores hablan ya de una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010: 23), de un *impulso* (Foster, 2004) o de un «furor de archivo» (Rolnik, 2010: 40). En los últimos años, este afán por archivar se ha hecho presente en las prácticas de los artistas, en las investigaciones académicas, en las disputas entre coleccionistas privados y museos y en los guiones de exhibiciones. Como señala Andrea Giunta (2010), el uso creativo e intensivo de los archivos se ha convertido en uno de los aspectos más sobresalientes del arte contemporáneo y esto ha sido examinado desde marcos que le asignan carácter innovador, densidad teórica y, también, un sentido utópico a dichas prácticas.

Asimismo, los archivos habilitan a pensar la cuestión de la multiplicidad de dimensiones temporales en tanto permiten poner en diálogo contextos y voces de distintos lugares y momentos. En tal sentido, la cuestión del archivo es central porque establece la forma de la historicidad. *Historizar* las imágenes requiere, entonces, de generar un archivo que no puede concebirse como un relato simple y lineal, sino como algo complejo. Entre las referencias genealógicas de tal concepción puede situarse el *Libro de los pasajes*, que fue escrito por Walter Benjamin entre 1927 y 1940 y que se caracteriza por su condición de trabajo inacabado y por la ausencia de linealidad. En este punto, cobra importancia su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, a través del cual el historiador contrapone objetos heterogéneos, fragmentos o ruinas para dar voz a detalles que de otro modo quedarían en silencio, invisibilizados.

Tomando en consideración tales ideas benjaminianas y la inscripcón de este artículo en el proyecto «Lo político-crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible», cuya directora es la Lic. Silvia García, propondremos al archivo como el vehículo desde el cual es posible generar nuevas miradas, alternativas de lectura. Para ello, aludiremos a dos casos: *El Camaleón* (2011) –parte del Archivo Caminante–, de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014), de Roberto Jacoby, en tanto producciones artísticas que, realizadas a partir de archivos de imágenes, configuran prácticas poéticas de interpelación político-crítica y visibilizan lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo siempre-cercano, de la historia dada.¹

El archivo y el montaje: modos de hacer historia visual

Carmen Jaramillo explica: «Los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones construyen poéticas y subvierten verdades establecidas» (2010:15). A su vez, teóricos, curadores e historiadores del arte reflexionan sobre este furor archivístico y problematizan tanto la noción de archivo como las políticas de las que puede ser objeto. Aparecen, así, ciertos interrogantes: ¿cómo y a quién representar?, ¿qué recordar y cómo?, o ¿de qué memorias y desmemorias se habla? En ese marco de reflexiones surgen, también, cuestiones referidas a la conservación, a la accesibilidad, a la administración y a la gestión de archivos.

El archivo puede pensarse, además, desde la posibilidad de escritura de otras historias, en tanto generador de alternativas de lectura. Esto se pone en evidencia al considerar que sus documentos están abiertos a una nueva opción que los seleccione y que los recombine, creando una narración diferente y un sentido novedoso dentro del archivo dado.

En la genealogía de dicha concepción podemos mencionar el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, en el cual el filósofo, a través de su estudio de los pasajes parisinos del siglo XIX, reconocía que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea daban lugar a la transformación no sólo en la percepción del espacio, sino también en la lógica de la representación cultural. Este planteamiento es desarrollado en una acumulación de fichas que alternan documentos autobiográficos con conjuntos de citas (sobre fuentes ya publicadas) y fragmentos yuxtapuestos; todo ello concebido como un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones. Se trata de 36 categorías con títulos descriptivos, como «Ciudad de sueño», «Teoría del progreso», etcétera, con sus

¹ El escrito recupera, además, los avances de una investigación realizada por Sofía Delle Donne, quien propone la creación de un archivo visual para el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

códigos de reconocimiento identificados con colores, acompañado por 46 fotografados a media tinta (Guasch, 2007).

La elección del proceso de montaje como vehículo para su relato puede explicarse a partir de su interés en el rol del mismo entre las prácticas artísticas de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial. Desde el contraste con modelos epistemológicos basados en la completitud y en la coherencia sistemática, el montaje consiste en dar forma a un conjunto de elementos disímiles y fragmentarios, a partir de los que los archivos se vinculan, chocan y se diferencian entre sí y, así, intensifican su legibilidad.

Presentar a la historia como un montaje implica una manera de rescatar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de imagen dialéctica. Se trata de pensar a la imagen como aquello que produce el despertar del sueño de progreso indefinido en la historia.² Según el análisis de Susan Buck-Morss (2005), puede decirse que este procedimiento dialéctico consta de dos etapas: una *destructiva*, que supone la destrucción del modelo de temporalidad o de esquematización burguesa de la historia como *continuum*; y otra *constructiva*, en la que los elementos del pasado son rescatados y redimidos, reunidos en novedosas constelaciones que se conectan con el presente. Las imágenes dialécticas constituyen el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que se haga visible la posibilidad crítica del presente.

Aby Warburg con los paneles de su archivo visual y temático, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), propuso, también a principios del siglo xx, la necesidad de pensar las imágenes por fuera del orden cronológico [Figura 1]. Con relación a ellas, Ana María Guasch señala:

Consisten en un conjunto aleatorio de relaciones artísticas o, dicho en otras palabras, en *assemblages* de imágenes definidos por ciertos

² El método de las imágenes dialécticas permitirá al filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman formular la cuestión del anacronismo de las imágenes y de la historia del arte, problematizando el modelo de temporalidad progresiva en su obra *Ante el tiempo* (2008).

motivos recurrentes de temas, de gestos y de expresiones corporales en los que podemos encontrar desde series de grabados y de pinturas de los maestros antiguos hasta copias y adaptaciones de un artista a otro artista, desde sarcófagos clásicos hasta escenas mitológicas del siglo XVII, pero también imágenes de las culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos diarios, o cualquier *imagen encontrada* (grabados, estampas, postales, etc.) organizadas en grupos, siempre según relaciones visuales (Guasch, 2005: 162-163).



Figura 1. Detalle del *Panel 46* (1927-1929), Aby Warburg

Esto supone un marco epistemológico diferente no sólo de la historia, sino también del arte, que es concebido como constelación de fragmentos, desde los cortes y las rupturas irreductibles hasta un conjunto cerrado, homogéneo y ordenado. Con sus paneles, Warburg incitó a repensar el espacio y el tiempo, jugó a desarmarlos y a proponer relaciones insólitas. No hay aquí historia discursiva lineal, sino que en lo inesperado de sus agrupaciones surgen el distanciamiento y el extrañamiento. Tal como sostiene Georges Didi-Huberman (2008), distanciar y vislumbrar las diferencias es aguzar la mirada crítica y despertar de la ilusión de la representación.

El camaleón y Diarios del odio: dos casos de archivo de imágenes

Abordaremos dos casos de producciones artísticas: *El Camaleón* (2011), de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio* (2014), de Roberto Jacoby, en los que, a partir de archivos de imágenes, se configuran prácticas poéticas de interpelación político-crítica y se visibiliza lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de lo cercano y de la historia dada. Partiremos de considerar que lo político en el arte nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, su propia retórica de los medios, e interroga acerca de las operaciones de signos y de técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. En relación con esto, Nelly Richard señala:

[...] nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada (Richard, 2009: 5).

Archivo caminante es un proyecto de Eduardo Molinari³ que surge en el año 2001. Se trata de un archivo conformado por copias del Archivo General de la Nación, por documentos propios

nacidos a partir de *caminar como una práctica artística estética* y por archivos basura, por publicidades o por fragmentos de los medios masivos de comunicación. Este corpus de obra utilizó diversos soportes y fue parte de diferentes experiencias. Una de ellas fue *El Camaleón*, presentada en el año 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia de Colombia [Figura 2]. Dicha obra, que es una instalación y una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos a fin de desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad. Las constelaciones de imágenes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto de las narrativas históricas dominantes mediante la utilización de un lenguaje poético.

El lenguaje visual de la exposición puede ser analizado desde la marca gráfica de la instalación. La superposición de las letras que conforman su nombre logra reforzar la cualidad cambiante y versátil del camaleón. A partir de un recurso simple se logra, visualmente, una información puntual y directa a la que se accede a través de una primera impresión de confusión y de una segunda de reconocimiento de la palabra. Esto, en conjunto con el telón y con sus pliegues, conforma una tríada de color (rojo, negro y blanco) que se asocia a la magia. Focalizar en este tipo de estrategias visuales permite aseverar hasta qué punto la utilización de los archivos es poética. En este caso, el manejo visual, sutil y casi obsesivo, de la instalación ocupa una preocupación central al momento de producir.

De este modo, el montaje funciona como un procedimiento central en la construcción de imágenes. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son distintas imágenes que originalmente no

³ Eduardo Molinari es un artista visual argentino y docente e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es, además, uno de los coordinadores del espacio cultural La Dársena, Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística.



Figura 2. *El Camaleón* (2011), Eduardo Molinari

coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender. También, permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano, a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia que nos atraviesan «en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo» (Archivo Caminante, 2011).

Las producciones visuales de Molinari son fragmentos, nos dejan la libertad de asociarlas, de moldearlas, de montarlas, de hacerlas y de deshacerlas mediante nuestra imaginación. La propuesta del Encuentro Internacional de Medellín «El arte que enseña y aprende. Lugares del conocimiento en el arte» se evidencia en *El Camaleón*, en tanto se trata de una producción artística en la que a partir de documentos de archivo propicia nuevas verdades, es decir, nuevas formas de conocer y de hacer historia. Es necesario, entonces, analizar al menos una imagen que forma parte de la instalación y, también, de la publicación para especificar cuál es el modo en que opera lo dicho.

La instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan mantenernos en una vida ilusoria y que nos aleja de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro pasajes de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

Si tenemos en cuenta que las fotografías construyen una mirada, podemos analizar la elección del encuadre fotográfico a la hora de elegir la predominancia de los colores, lo cual resulta un anclaje visual importante para vincularlos con el camaleón que aparece debajo [Figura 3]. Ambas imágenes se componen de una tríada de colores alternos de primer grado, es decir, tienen en su centro al amarillo, justamente el color del partido político Pro.

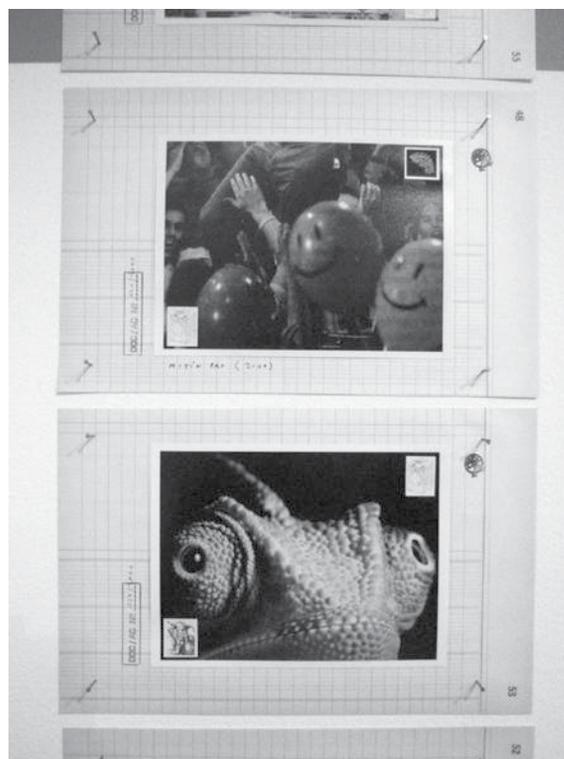


Figura 3. *El Camaleón* (2011), Eduardo Molinari

La pregnancia y la relación entre las dos imágenes se fortalecen con la asociación perceptiva de la armonía. En la publicación de *El camaleón*, Molinari describe:

Globos durante los actos políticos del PRO, la fuerza liderada por el Ing. Mauricio Macri, actualmente reelecta para continuar gobernando la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Los globos forman parte del dispositivo festivo que caracteriza el discurso que pretende aglutinar a los ciudadanos *apolíticos* (Molinari, 2011: 69).

Estos archivos forman parte del pase de magia *camuflaje*. Esta capacidad es propia, dentro del reino animal, del camaleón, que puede mimetizarse con su entorno para escabullirse de la captura y salir victorioso. La vinculación de estos dos fragmentos visuales dentro del camuflaje invita al espectador a una mirada que, en caso de ser significativa, no quedará libre de posición ideológica.

El otro caso, *Diarios del odio*, de Jacoby,⁴ se trata de una intervención realizada en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes en octubre del 2014 [Figura 4]. Esta obra plantea la utilización de archivos inusuales: aquellos provistos por los comentarios de lectores de diarios en versión digital. Este acervo es tomado por el artista y puesto en conjunto para potenciar poéticamente su impacto.



Figura 4. *Diarios del odio* (2014), Roberto Jacoby

Las paredes del espacio de exhibición son escritas con carbonilla y replican los comentarios que los usuarios de dichas páginas web efectúan sobre diferentes noticias. Aquí, los archivos, aportes

⁴ Roberto Jacoby es un artista visual y sociólogo argentino. En 2009 fue uno de los fundadores del Centro de Investigaciones Artísticas. En 2010 expuso la controvertida pieza *El alma nunca piensa sin imágenes* en la Bienal de San Pablo.

interactivos previos a la conformación de la obra, son sacados de su plataforma de mediación original para presentarlos mediante mecanismos visuales y frente a nuevos lectores.

El soporte de los archivos es la sala misma donde el autor, en conjunto con Syd Krochmalny, decide convocar a amigos para reescribir los comentarios efectuados en los diarios *online*. Los artistas eligen que la escritura se realice con carbonilla. En ese material ven la carga de lo volátil. Esta cualidad la utilizan poéticamente para evidenciar que los archivos-comentarios en Internet se pueden borrar tan fácilmente como pasando un plumero sobre las cenizas de carbonilla. Conjuntamente con esta estrategia, ponen en cuestión la noción documento-verdad fuertemente arraigada en la concepción del diario como medio masivo de comunicación.

Las diferentes caligrafías con las que se escriben las palabras o las frases evidencian el trabajo en conjunto y el interés por resaltar entre sí los aportes. En una entrevista realizada por el Fondo Nacional de las Artes (que subsidia la intervención mediante el Premio a la Trayectoria 2013), Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en una misma obra. A ello podríamos agregar que la unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes. Los comentarios son de diferentes diarios y artículos, de allí que la ruptura con la linealidad de lectura que supone leer una nota por vez podría potenciar un extrañamiento en el espectador. Éste se ve inmerso en una sala en blanco y negro, y allí es donde, para el autor, la utilización de carbonilla que deja un rastro oscuro adquiere retórica y poética visual.

En los comentarios aparecen referencias a la utilización de la palabra «negro» o «negra» como insulto despectivo: «negros de mierda», «viuda negra», «El racismo se evita evitando a los negros». Estos archivos-comentarios, fragmentos que componen la posición política de algunos lectores, cambian de contexto y de escala. La amplitud frente a la proporción humana cambia de tamaño y con ello aportaría aún más al sentimiento de sorpresa. Añadamos que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el



término *diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es puesto en tensión con la noción de *odio*. Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y del tiempo en que se despliegan los comentarios y arriesgan su posición frente a ello: imprimen sarcásticamente el odio y lo presentan sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía.

Consideraciones finales

Los archivos, fuentes de producción de las obras seleccionadas, desde los modos en los que los artistas deciden activarlos, constituyen una apuesta política que reclama del espectador una mirada afectiva-crítica. No el afecto como sentimiento, sino en sentido deleuziano, a partir del cual se tiene la capacidad de afectar y de ser afectado.

En este proceso, tal como sostiene Didi-Huberman (2008), se trata hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, no de ilusión. Rescatar de ello un modo de conocer contribuye a la consolidación de un concepto de archivo crítico. A través de ello, la pretendida homogeneización de lo siempre-cercano, de la historia dada, se complejiza. Las versiones mutantes de los archivos responden a entenderlos como tales en la medida en que haya una intervención que permita activarlos; caso contrario siguen allí, invisibilizados.

En los casos analizados los archivos fueron utilizados como vehículo para generar alternativas de relectura. El anclaje en la imagen como recurso vital para la constitución de las obras es trabajado mediante su propio lenguaje y puede ser analizado desde allí. Lo político en el arte de estas obras no está configurado únicamente por sus temáticas, los modos de hacer siempre son políticos y conforman miradas. La interpelación crítica que se pretende de los espectadores de dichas obras no puede estar garantizada plenamente; sin embargo, los recursos visuales utilizados apuestan a ello y propician una reflexión que permite cuestionar lo siempre-cercano y la historia dada a través de imágenes que toman posición.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2005). *El libro de los paisajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid: Antonio Machado.
- Guasch, A. (2007). «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar». *Revista Materia Revista*, volumen 5, pp. 157-183.

Referencias electrónicas

- Archivo Caminante (2011). «El Camaleón 6. Archivo Caminante en MDE11» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/El%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>>.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse» [en línea]. Consultado el 27 de septiembre de 2015 en <<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/hal-foster-an-archival-impulse.pdf>>.
- Giunta, A. (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.
- Jaramillo, C. (2010). «Archivos y política / Políticas de archivo» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-y-politica-politicas-de-archivo/>>.
- Molinari, E. (2011). *El camaleón* [en línea]. Consultado el 27 de septiembre de 2015 en <http://www.academia.edu/8922892/El_Camale%C3%B3n_2011_-_Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante>.
- Richard, N. (2009). «Lo político en el arte: arte, política e instituciones» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- Rolnik, S. (2010). «Furor de archivo» [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>>.

GESTIÓN COMUNITARIA DEL DISEÑO EN LA AGRICULTURA FAMILIAR

INSTALACIONES PORCINAS

Laura Chierchie

dilaurachierchie@gmail.com

Instituto de Investigación y Desarrollo
Tecnológico para la Agricultura Familiar
Región Pampeana
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Sergio Justianovich

justianovich.sergio@inta.gob.ar

Instituto de Investigación y Desarrollo
Tecnológico para la Agricultura Familiar
Región Pampeana
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Ibar Federico Anderson

ibaranderson@argentina.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El objetivo de este trabajo es favorecer la cadena de valor de la producción porcina semintensiva y contribuir, desde el Diseño Industrial, a la resolución de problemas de instalaciones (corrales) que mejoren la sanidad animal, las actuales condiciones de trabajo y la competitividad del proceso productivo. A partir de la descripción de dos instancias de participación comunitaria –una en el Paraje Ardití, Partido de Magdalena, y otra en Cañuelas, Buenos Aires–, reflexionaremos acerca de los alcances y de las limitaciones del enfoque tecnológico puesto en juego y evaluaremos en qué medida aporta herramientas para trabajar en el territorio desde la disciplina.

Palabras clave

Diseño Industrial, desarrollo local, agricultura familiar

Abstract

The aim of this project is to favour the value chain of the semi-intensive pig production and to contribute, from the Industrial Design, to the solution of problems related to the installations (corrals) that improve animal health, current working conditions and production process competitiveness. From the description of two community participation instances –one in Paraje Ardití, Magdalena District, and the other one in Cañuelas, Buenos Aires– we will reflect on the scope and limitations of the technological approach put into play and evaluate to what extent it provides with tools to work in the area from the discipline.

Key words

Industrial Design, local development, family farming



A nivel nacional, la agricultura familiar se desarrolla tanto en zonas rurales como en áreas periurbanas. Dicha actividad reviste la calidad de un sector potencialmente productivo, brinda apoyo en materia de seguridad alimentaria nacional y cumple roles fundamentales, como la reducción de la migración a las urbes y la generación de puestos de trabajo.

Diferentes estudios explican que dentro del agro argentino se está suscitando un cambio de paradigma tanto en la elección de las lógicas productivas como en la búsqueda de alternativas al consumo de proteínas de origen vacuno (Bisang y otros, 2008). La falta de tecnificación se funda en que el desarrollo de la agroindustria ha tendido históricamente a favorecer economías de gran escala productiva, lo que ha intensificado el capital en sectores de mayor respaldo financiero. Esto impulsó, consecuentemente, una marginación de los modelos tradicionales de producción, entre los cuales se encuentran los productores familiares. Además, el déficit de recursos (tierra y capital) predetermina una baja inversión inicial en tecnologías de producción y la consecuente utilización de la menor cantidad de recursos externos posibles.

Dentro del esquema de diversificación productiva, inherente a la agricultura familiar, la cría de cerdos es una opción habitualmente elegida por los productores. Así lo reflejan las diferentes estadísticas realizadas por el Servicio Nacional de Sanidad y Calidad Agroalimentaria (SENASA), que indican la posesión de gran cantidad de hembras madres en manos de productores familiares. Al respecto, exponen:

Si se toma la información existente en el Sistema de Gestión Sanitaria (SGS) y en el Sistema Integrado de Gestión de Sanidad Animal (SIGSA), se conoce que sólo en la provincia de Buenos Aires existen un total de 14 007 Unidades Productivas (UP) que se dedican a la actividad. A su vez, las UP han sido estratificadas en función de la cantidad de madres, así tenemos 10 358 UP que poseen hasta 10 cerdas; 2820 UP entre 11 y 50 cerdas; 495 UP de 51 a 100 cerdas; 294 UP entre 101 y 500 cerdas y 40 UP con más de 500 cerdas (Iturralde y otros, 2013: 8).

El carácter semintensivo de producción en el ámbito de la ganadería porcina se define por el desarrollo del ciclo completo

de crianza del animal, una escala de producción reducida y un escaso nivel de tecnificación. En este contexto trabajamos sobre la hipótesis de que la participación del diseño industrial en el ámbito de la agricultura familiar contribuye a agregar valor (económico, social y cultural) a la producción agropecuaria. Consideramos, como condición *sine qua non*, la generación de instancias de participación comunitaria a través de mecanismos que permitan relacionar factores técnicos, sociales, culturales, políticos y económicos para poder avanzar en efectivas soluciones.

Jornadas a campo: mayo y junio de 2015

A continuación, se relatan instancias de trabajo¹ desarrolladas en el marco de la agenda de investigación y de desarrollo del Instituto de Investigación y Desarrollo Tecnológico para la Agricultura Familiar (IPAF) Región Pampeana (INTA). Se destaca que, si bien nos limitaremos a contar los avances en materia de *instalaciones*, este tema, a su vez, está siendo abordado desde la perspectiva de la sanidad, el manejo productivo y las instancias de faena y de comercialización por un equipo de trabajo ampliado.

Durante mayo de 2015 se desarrolló un taller en el Paraje Arditi de Magdalena en conjunto con un grupo de productores porcinos familiares de la zona, el sistema de extensión del INTA que es la Agencia de Extensión Rural (AER) de Chascomús, investigadores del IPAF y docentes y estudiantes de la Escuela Agropecuaria de Payró. Previo a este taller, en el mes de abril, se había realizado una jornada en la casa de uno de los productores, donde se trabajó sobre la valoración de diferentes modelos de instalaciones² (sobre la base de la demanda formal del grupo realizada al sistema de

¹ Plan de trabajo se denomina «Diseño de instalaciones para unidades productivas porcinas destinadas a agricultores familiares» y corresponde a la Beca de Estudio de Laura Chierchie, otorgada por la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) de la Provincia de Buenos Aires (2015-2016). Proyecto premiado en INNOVAR 2012, categoría «Vinculación y Transferencia de Tecnología», organizado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación.

extensión de INTA). Como síntesis de dicha jornada, se optó por trabajar sobre la construcción de un *corral de cama profunda* y se le incorporó un techo *móvil*. Cabe aclarar que este modelo de corral ya funcionaba de manera experimental en uno de los campos, pero presentaba dificultades en su techo por su escasa resistencia a los vientos fuertes de la región y por su imposibilidad de armarlo y de desarmarlo para mover el corral de un sector a otro dentro del mismo campo (aspecto asociado al manejo productivo que hacen los productores de la zona). Ambos elementos fueron incorporados como requerimientos de diseño.

Durante abril se trabajó en el Instituto sobre la resolución del techo, para simplificar aspectos de movilidad (definiendo como requerimiento el hecho de poder colocarlo y sacarlo entre dos personas) y sobre el sistema de fijación, a partir de la utilización de componentes estándar. A su vez, se elaboró un manual en el que se detalló el paso a paso para que sirviera como referencia durante el taller, que duró un día completo y que estuvo fundado en la construcción colectiva [Figura 1].

Las tareas habían sido divididas previamente: los productores se habían encargado de comprar los materiales (decisión estratégica, dado que este aspecto los obligó a que fueran los actores locales quienes hicieran el desarrollo de proveedores de los materiales, aspecto positivo a la hora de reparar un componente, etcétera). En el momento de la presentación de los materiales en el lugar, previo a la construcción, se observó que los listones de madera no tenían el largo que previamente se había proyectado. A su vez, este detalle modificaba las medidas generales del corral y, por lo tanto, las del techo. Este aspecto, que en principio se presentó como un problema, obligó a todos los presentes a repensar cómo readecuar las medidas. Esas instancias de discusión, donde se puso en juego



Figura 1. Taller de Armado de Corral Cama Profunda (mayo 2015), Magdalena, Provincia de Buenos Aires

la práctica con la proyección, fueron vitales para poder trabajar en detalle el nuevo paso a paso.

A la distancia, asumimos que los ajustes realizados in situ en esa instancia de participación y de apropiación del modelo de corral posibilitaron que los productores puedan pensar en cómo reproducir la instalación en sus campos. Por una parte, en la valoración que hicieron del diseño destacaron la simpleza constructiva, la facilidad en cuanto a la movilidad del corral y de su techo, la posibilidad de reparación en el campo, y el hecho de que la obtención de insumos pueda ser realizada por ellos mismos. Por otra, en referencia a la estética del corral, Juan, el dueño de casa, indicó que «este tipo de tecnología jerarquiza el trabajo, porque se ve bien, prolijo, dan ganas de levantarse a trabajar. Hasta los perros se van a pelear para dormir ahí adentro».

Como síntesis del taller, se armó una agenda de construcción y de instalación de corrales en los diferentes campos del grupo. Asimismo, se trabajó sobre la posibilidad de que ese corral de *cama profunda* pueda ser parte de un sistema completo de instalaciones (que incluya la paridera, la recría y el engorde) y que, a su vez, dé respuesta a la diversidad de productores y de sus métodos culturales de crianza, que establecen diferentes requisitos (cantidad de madres, etcétera).

² Se discutieron nueve diseños desarrollados por estudiantes de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), Universidad de Buenos Aires (UBA) y de la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en el marco de los Convenios de Comisión de Estudios con el IPAF Región Pampeana, INTA, ciclo lectivo 2013; y un diseño de instalación llamado «Cama profunda» adaptado y difundido por la AER Chascomus, INTA.

Bajo la misma línea de trabajo, en junio de 2015 se realizó una jornada en Cañuelas junto con los productores de la Cooperativa apf Cañuelas. Se desarrollaron tareas de relevamiento de un modelo de paridera móvil desarrollado hace varios años por los mismos productores y discutido en el año 2013 con el grupo de estudiantes de diseño que trabajó en Comisión de Estudios con dicho tema. Durante la jornada se compartió la experiencia de Magdalena y se analizó la posibilidad de utilizar el mismo sistema constructivo para el diseño de la paridera móvil. En la actualidad se trabaja sobre el diseño de una propuesta nueva que a futuro se probará en el mismo lugar.

Cómo síntesis de dichas instancias, actualmente se trabaja sobre un concepto de diseño sistémico que resuelva todas las instancias de la producción familiar de cerdos, que sea de bajo costo, durable y que tenga la versatilidad de ajustarse a las diferentes realidades de los productores de la región. Para esta definición, fue vital contemplar y estudiar las lógicas de producción que llevan adelante los productores poniendo en juego las diferentes racionalidades que allí operan.

El diseño se proyecta en diversos módulos adaptables para el satisfactorio cumplimiento de cualquiera de las etapas por las que el animal transite. El desafío es generar un sistema que permita la mayor cantidad de alternativas posibles bajo una misma tecnología y que, a su vez, pueda crecer o decrecer según la unidad productiva [Figura 2].

Discusión: enfoque tecnológico

A partir del relato, entendemos que el diseño industrial en países como la Argentina, entre otros enfoques posibles, debe generar alternativas para el desarrollo social que sustenten un nuevo modelo de desarrollo tecnológico e industrial, diferente al modelo capitalista de progreso que ha dado como resultado esquemas de industrialización centralizados y a gran escala. Estas teorías tecnológico-sociales pueden encontrarse bajo el nombre de Tecnologías Alternativas (TA) (Dickson, 1978), vernaculares o de periferia (Bonsiepe, 1985) o intermedias (Schumacher, 1973).

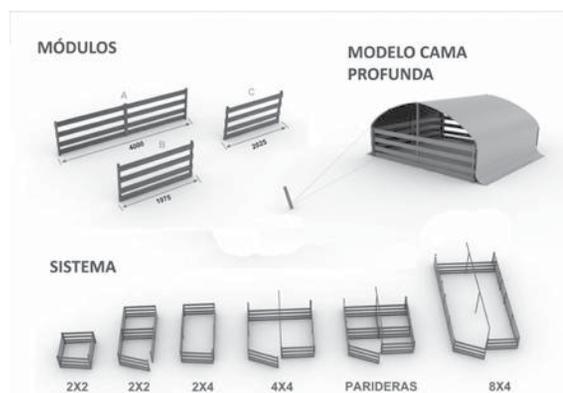


Figura 2. Sistema de diseño ciclo completo. Alternativas bajo una misma tecnología

En el marco de las investigaciones desarrolladas por el INTA, el concepto de TA se resume como aquellas tecnologías diferentes a las desarrolladas para agricultores empresariales y que tienen en cuenta las necesidades de agricultores familiares atendiendo a sus aspectos diferenciales dentro del sector, priorizando su permanencia en el ámbito rural (CIPAF, 2013). Este marco teórico contempla la necesidad de desarrollar tecnologías productivas y organizacionales que guarden una estrecha relación con las condiciones socio-económicas y culturales específicas de los productores. Cabe destacar que no sólo es suficiente que la tecnología sea *apropiada* en términos de la factibilidad de su utilización, sino que, también, debe ser *apropiable* por los productores. Esto significa la posibilidad de transformar, de recrear y/o de adecuar las mismas en función de las necesidades y de los cambios que se sucedan en los sistemas productivos y en la comunidad.

Bien podríamos definir a la tecnología intermedia como de *inclusión social* y de *bajo impacto ambiental*, con otros posibles beneficios adicionales, como la *descentralización burocrática*, la creación de *pequeñas comunidades productivas* que colabore con la socialización de los individuos involucrados y que, con cantidades muy bajas de recursos (materiales, de maquinaria, energéticos y humanos), pueda poner a funcionar micro-emprendimientos productivos (Anderson, 2007).

Estas tecnologías brindan respuesta al desafío de mantener los niveles adecuados de producción de los sistemas agropecuarios, junto con la conservación de los recursos naturales y con la inclusión de los sectores rurales excluidos por el actual sistema y plantean que se requiere desarrollar una agricultura que sea económicamente viable, cultural y socialmente aceptable, suficientemente productiva, que conserve la base de recursos naturales y que preserve la integridad del ambiente en el ámbito local, regional y global (Sarandón & Sarandón, 1993).

A modo de cierre

Como se planteó al inicio del documento, la tecnología (instalaciones) está centrada en las posibilidades territoriales y en los actores sociales contenidos en ella. En este sentido, el desarrollo tecnológico tiende a mejorar tanto las condiciones laborales como operativas y, de esta manera, incide en el incremento productivo tanto cualitativa como cuantitativamente. A partir de varios equipos instalados en el campo, actualmente se evalúa, junto con los productores, si la tecnología mejora las condiciones de trabajo y la producción final, y así reduce el nivel de mortandad, enfermedades, además de calcular el comportamiento de los materiales y del equipo frente a los factores climáticos, entre otras.

Lo antes mencionado demuestra el potencial de la disciplina para dar solución a problemas definidos por los productores agropecuarios. En el recorrido (tanto de este caso como de otros desarrollados en el marco de los Convenios de Comisión de Estudios FBA, UNLP / INTA y FADU, UBA / INTA) se destacan las dificultades del diseño para dialogar con *otros* en el campo profesional, producto de la falta de entrenamiento durante las instancias de formación de grado.

Es esencial el trabajo de campo y el intercambio con productores y con sus demandas específicas. Estos puntos de encuentro funcionan como *puntos de inflexión* en la investigación y en el desarrollo, ya que pueden actuar como confirmación y como sustento de lo que se viene realizando o, también, hacer referencia a la necesidad de realizar un giro inesperado de la situación. Se trata de

poner en juego factores de un proceso de reflexión personal en un contexto de actores y de acciones compartidas donde se potencia el sentido de perspectiva a futuro y se establecen nuevos puntos de partida. Esta metodología de trabajo establece la necesidad de superación de la dimensión individual de trabajo y de promover nuevas actitudes y aptitudes, nuevos conceptos innovación, de participación y de compromiso social.

En este sentido, es importante avanzar de manera sistemática sobre nuevos instrumentos y prácticas de enseñanza durante la formación, para priorizar el trabajo en los sectores sociales y productivos que están siendo prevalecidos por diferentes ámbitos del sistema de ciencia y técnica.³

Referencias bibliográficas

- Bonsiepe, G. (1985). *El Diseño en la periferia: Debates y experiencias*. México D.F.: Gustavo Gili.
- Dickson, D. (1978). *Tecnología Alternativa*. Barcelona: Hermann Blume.
- Sarandón, S. y Sarandón, C. (1993). «Un enfoque ecológico para una agricultura sustentable». En Goin, F. y Goñi, C. (eds.). *Bases para una política ambiental de la República Argentina*. Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires.
- Schumacher, E. (1978). *Lo Pequeño es Hermoso*. Barcelona: Hermann Blume.

Referencias electrónicas

- Anderson, F. (2007). «¿Cómo hacer Diseño Industrial en ciudades, localidades y regiones desindustrializadas o no-industrializadas de la Argentina?» [en línea]. Consultado el 29 de septiembre de

³ Entendemos la importancia de esta temática dado que en la convocatoria a Becas del CONICET (llamado 2014) se definió un listado de temas estratégicos entre los cuales el sector agroindustrial definió como prioritaria la producción de alimentos de carne porcina, entre otras, y la denominada agricultura familiar (CONICET, 2014).



2015 en <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/14_libro.pdf>.

Bisang, R. y otros. (2008). «Una revolución (no tan) silenciosa. Claves para repensar el agro en Argentina» [en línea]. Consultado el 29 de septiembre de 2015 en <<http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAAadministracion/SEMINARIOS/Bisang%20IDES6.pdf>>.

Centro de Investigación y Desarrollo Tecnológico para la Pequeña Agricultura Familiar (2013). *Actas Tercer Encuentro del Mercosur Ampliado. Máquinas y Herramientas para la Agricultura Familiar. Tecnologías apropiadas, memoria e investigación* » [en línea]. Consultado el 29 de septiembre de 2015 en <<http://inta.gov.ar/documentos/tecnologias-apropiadas-memoria-e-investigacion>>.

CONICET (2014). «Temas estratégicos. Convocatoria Becas 2014» [en línea]. Consultado el 29 de septiembre de 2015 en <<http://web.conicet.gov.ar/documents/16279/150149b4-f20c-4de8-87a7-3fd9993db85b>>.

Iturralde, J. y otros. (2013). «Instalaciones porcinas para productores familiares. Manual de tecnologías apropiadas» [en línea]. Consultado el 29 de septiembre de 2015 en <http://inta.gov.ar/documentos/instalaciones-porcinas-para-productores-familiares/at_multi_download/file/Manual_instalaciones_cerdos_INTA_IPAF-PAMP.pdf>.

IMPRESOPORMI

EL LIBRO DE ARTISTA Y SU POTENCIALIDAD RELACIONAL

Lucía Engert

engertlu@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Resumen

En el presente trabajo se ensaya el análisis de un conjunto de libros de artista enmarcados en el proyecto editorial *IMPRESOPORMI/micropoéticas*. El mismo se encuentra situado en la ciudad de La Plata y está signado por las lógicas de la autogestión. En este sentido, se evaluarán los vínculos de dichos libros con la estética relacional de Nicolas Bourriaud, con la noción de intersticio y con la posibilidad de medir distintos niveles de intensidad de lo relacional en el arte contemporáneo.

Palabras clave

Arte contemporáneo, libro de artista, estética relacional, autogestión

Abstract

In this work, the analysis of a group of artist's books that are part of the editorial project *IMPRESOPORMI/micropoéticas* is described. This project takes place in La Plata and is marked by the lines of self-management. In this sense, an evaluation of the links between these books and Nicolas Bourriaud's relational aesthetics will be carried out, as well as with the concept of interstice and the possibility of measuring different levels of intensity of the relational in contemporary art.

Key words

Contemporary art, artist's book, relational aesthetics, self-management



En el período comprendido entre los años 2010 y 2015 es posible advertir una emergencia de experiencias diversas en torno al libro de artista, dentro del conjunto de ciudades comprendido por La Plata,¹ el Gran Buenos Aires² y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.³ La coexistencia de estas experiencias, impulsadas tanto desde marcos institucionales como desde contextos alternativos, admite el estudio pormenorizado de la producción y de la circulación de libros de artista. Para empezar a considerar nuestro objeto de estudio, resulta oportuno tener en cuenta las características postuladas por Alicia Valente, quien señala:

El libro de artista ressignifica el carácter de difusor de información, conocimiento y experiencias que posee el libro tradicional, pero no necesariamente en su contenido, sino en las propias operatorias de producción y circulación. La elaboración artesanal, con técnicas de seriación sencillas, factibles de ser realizadas en la habitación de una casa, al igual que la búsqueda de espacios alternativos de exhibición, emparentan al libro de artista con una serie de producciones artísticas contemporáneas [...] que rompen con los circuitos tradicionales de exposición y venta, y apuestan al espacio público (en su sentido más amplio) como forma de difusión (Valente, 2012: 171).

¹ En lo que respecta a experiencias situadas en La Plata, particularmente promovidas por ámbitos académicos, resulta apropiado considerar la propuesta pedagógica que sostiene la Cátedra del Taller Básico de Grabado y Arte Impreso, de la FBA, UNLP. Existen también otras propuestas autónomas que involucran la gestión, producción e investigación de formatos editables.

² Resulta significativo considerar la heterogeneidad de experiencias situadas en el Gran Buenos Aires. En Haedo, el grupo de artistas Cuatro Gatos tiene amplia trayectoria en la labor editorial dedicada a libros temáticos realizados de manera colectiva. En esta línea, también es destacable la Feria de Libros de Artista, evento anual e independiente en Tres de Febrero. Otro caso, de iniciativa municipal, es la Bienal de Libro de Artista de San Martín, recientemente inaugurada en 2014.

³ En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la editorial Instantes Gráficos, presidida por Carla Rey, cuenta con un destacado archivo de libros de artista. Además lleva adelante una constante actividad de estímulo a la producción de libros de artista. Otra experiencia porteña que cabe citar es la realizada en diciembre de 2014, en la Galería del Patio del Liceo, donde se alojó a la Feria Tijuana, evento brasileño de publicaciones independientes entre las que pueden hallarse libros de artista.

Según esta autora, es posible sostener que el libro de artista investiga el medio tradicional para explotar sus posibilidades comunicativas. Al tratarse de un objeto de arte que le propone al espectador un contacto táctil y una lectura secuenciada, surge la necesidad de atender no sólo a las características formales de los libros de artista, sino, también, a las proximidades que generan entre distintos actores –artistas, gestores, público–. Las especificidades de estas lógicas intentarán dilucidarse a partir del estudio de un proyecto editorial autogestivo, vigente en La Plata desde 2014.

IMPRESOPORMI/micropoéticas surge como una iniciativa de la artista Yamila Villalba, con el objetivo de difundir la gráfica contemporánea local.⁴ Esta iniciativa devino en una plataforma dedicada a la promoción de distintas actividades en torno a las publicaciones híbridas impresas. No obstante, en este trabajo se hará hincapié en su primera edición.

La propuesta inicial incluyó una convocatoria de libro de artista, la exhibición de las obras seleccionadas en el espacio cultural El Hormiguero y la conformación de un archivo ambulante. Bajo el interrogante «¿Se pueden generar nuevas lógicas de circulación en la obra gráfica?», la convocatoria apeló a una reflexión colectiva sobre los modos de hacer y de mostrar. Se estableció como requisito un formato común, el libro fuelle, y la utilización de técnicas asociadas a los medios gráficos. A propósito de estas técnicas, para referirse al carácter múltiple que las caracterizan, se estipuló que cada libro tuviera un tiraje de diez ejemplares: uno destinado a la exhibición, otro a la conformación del archivo y los ocho restantes, a la venta directa. De los proyectos participantes, se seleccionaron para su realización once libros. Los mismos, a pesar de su formato común, resultaron diversos entre sí en lo que respecta a técnicas, a temáticas y a propuestas de recorrido, de lectura y de manipulación. Esta diversidad quedó manifiesta en la exhibición, incluso desde la instancia de montaje, en la que participaron, de manera colaborativa, todos los artistas involucrados en esta primera edición.

⁴ Se habla de gráfica y no de grabado dado que los límites disciplinarios se ven desbordados y surge la necesidad de emplear categorías que permitan una mayor amplitud, incluyendo a otras prácticas menos tradicionales.

Resulta de particular interés señalar que tanto en el texto de la convocatoria como el texto curatorial aparecieron citas de Nicolas Bourriaud y referencias a él. Al involucrar esta experiencia con la estética relacional y al atender a las distintas críticas que ha recibido dicho trabajo teórico, surge la necesidad de revisar las lecturas y las actualizaciones al respecto. ¿Es posible pensar en términos de *estética relacional* a las prácticas artísticas que exceden los ejemplos mencionados por Bourriaud? ¿Puede el libro de artista ser considerado dentro de estos parámetros? ¿Cómo abordar otras experiencias en las que, sin abandonar la producción de obra, prevalece el encuentro y el intercambio?

La obra de arte como intersticio social

Estética relacional propone un marco para interpretar el arte de los años noventa que, según Bourriaud, se ve afectado por la tradición artística del siglo xx, por un nuevo contexto sociopolítico –a partir de la caída del muro de Berlín– y por un nuevo ambiente tecnológico –signado por Internet y por las redes de comunicaciones–. Tomando un corpus específico de obras y de exhibiciones, el autor pone énfasis en las interacciones humanas que allí se generan. Se trata de producciones procesuales o comportamentales cuyo estudio requiere nuevos puntos de vista que prescindan de los problemas de la historia del arte de los años sesenta. En esta empresa, Bourriaud retoma el concepto marxista de intersticio y explica:

Este término, *intersticio*, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer

un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas (Bourriaud, 2006: 15-16).

Al considerar estos aspectos en relación con el proyecto que aquí se estudia, es posible advertir una adscripción a los mismos. Principalmente emparentado por su carácter autogestivo y por su exhibición en un espacio cultural de misma índole, IMPRESOPORMI también se enmarca en estos parámetros al priorizar la difusión y la circulación de las producciones y el encuentro entre diversos actores culturales –artistas, gestores, espectadores–, por sobre la mercantilización de las obras. Si bien las mismas están a la venta valuadas por cada artista, el proyecto no aspira, en primera instancia, a la mercantilización de los ejemplares y elude las figuras de intermediarios económicos, tales como galeristas o editores.

Asimismo, es preciso insistir en la conformación del archivo de IMPRESOPORMI. Su circulación se efectuó no sólo en ferias y en centros culturales, sino, también, en bibliotecas populares y en espacios educativos. En este sentido, el conjunto de libros producidos para esta ocasión puede pensarse como «un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado» (Bourriaud, 2006: 13). En otras palabras, la prevalencia del encuentro por sobre la intención de venta y la itinerancia del archivo de IMPRESOPORMI por lugares extra artísticos conduce a concebir a la obra de arte, en este caso, el libro de artista, como representante de un intersticio social.

Niveles de intensidad de lo relacional

A partir de las lecturas de distintos autores que problematizaron y que complejizaron la categoría relacional de Bourriaud (Bishop, 2005; Ranciere, 2005; Laddaga, 2006), Flavia Costa vuelve a preguntar de qué hablamos cuando hablamos de arte relacional y señala:

Desde una perspectiva formal, y siguiendo a Claire Bishop, propongo que si existe algo así como “arte relacional”, éste sería una rama y, al



mismo tiempo, una profundización del arte de instalación, género que se caracteriza por la presencia del espectador como parte de la obra (Costa, 2009: 13).

La autora circunscribe el arte relacional al terreno de la instalación y postula un método gradual para su análisis: pensar las obras en niveles de intensidad, considerando la participación de los espectadores desde lo corporal. Al respecto, Costa explica:

El “arte relacional” como subgénero y, a la vez, como profundización de la instalación, requiere de que el espectador traspase la distancia que habitualmente presuponemos como propia de lo visual y que ponga en juego lo corporal como “material” o “medio” que constituye la obra (Costa, 2009: 14).

El primer nivel del método de Costa requiere de que el espectador «entre literalmente en la obra», al igual que toda instalación que promueva la participación del cuerpo. El segundo implica necesariamente el uso del espacio y de los materiales que el espectador tiene a disposición para poder «extraer algún sentido de la obra». El tercer nivel involucra dos posibilidades:

[...] o bien (a) mediante su acción el espectador altera la obra de manera perdurable, incluso irreversible; o bien (b) la obra tiene lugar en una especial coordenada del espacio-tiempo que hace del acontecimiento algo absolutamente irrepetible (la obra relacional entra entonces en una zona lindera a la conmemoración) (Costa, 2009: 15).

Finalmente, en el cuarto nivel, persiste la transformación perdurable pero trascendiendo la obra para transformar también «a un ámbito exterior a ella». A continuación, entonces, se confrontará este método con algunas de las obras que formaron parte de la primera edición de IMPRESOPORMI y se reflexionará sobre su posible carácter relacional al momento de su exhibición en El Hormiguero.

Con respecto al primer nivel, algunos de los libros tomaron forma de instalación a partir de la combinación de su propuesta de lectura y su montaje. *Antropología del absurdo*, de Eric Markowski

[Figura 1], simula un catálogo científico en el que se encuentran inventariados con fotos y con referencias una serie de objetos que el artista encontró en la vía pública. Este libro fue exhibido sobre una vitrina blanca que contenía algunos de los objetos mencionados. Ante esta instalación, el espectador ingresa a un espacio virtualmente diferenciado por la disposición de estos objetos, en el que se genera la referencia a un rincón de un museo de ciencias naturales. A partir de esta puesta, se invita al espectador a desplegar el libro y ponerlo en relación con su contexto ficticio.

Es posible traer a colación el libro *Calás?* de Celestina Alessio, Juan Pablo Montero, Romina Morbelli y Omar Crespo [Figura 2]. A partir de un formato hermético, la obra comienza a cobrar especialidad al ser manipulada por el espectador. Con figuras en *pop up*, el libro pasa de ser una caja cerrada a convertirse en un recinto tridimensional. En efecto, disipando el límite del género instalación propuesto por Costa, se podría agregar que todo libro de artista que consienta el contacto táctil y la manipulación entraría en este nivel.

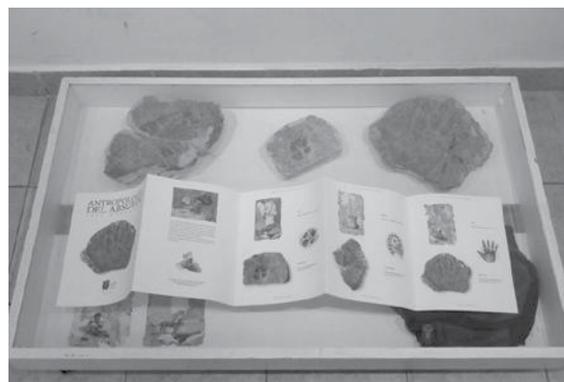


Figura 1. *Antropología del absurdo* (2014), Eric Markowski
Fotografía: Leticia Barbeito

En el segundo nivel es posible pensar en estos términos a los libros que proponen una lectura secuenciada en una única dirección. *Silencio*, de Paloma Tomás; *Vos y yo*, de Sol Massera, y *La vuelta al mundo*, de Fabiana Di Luca y de Juan Bautista Duizeide

exigían seguir un recorrido ordenado por sus pliegues, de principio a fin, para llegar al sentido de la obra.



Figura 2. *Calás?* (2014), Celestina Alessio, Juan Pablo Montero, Romina Morbelli y Omar Crespo. Fotografía: Leticia Barbeito

Con respecto al tercer nivel y a su desdoblamiento, *Refugio*, de Ayelen Lamas [Figura 3], propone una alteración de manera perdurable: el libro incluye tres varillas de madera y una forma geométrica troquelada en el papel. El espectador tiene la posibilidad de recortar la figura, de armarla y de colocarla sobre las varillas para obtener su propio refugio. Esta acción implica la destrucción irreversible del libro. De este modo, sobre las obras que tienen lugar en una coordenada de tiempo-espacio determinada se puede considerar la obra *Diamantes de papel*, de Delfina Sirabo. Este libro blanco, con calados triangulares, estuvo expuesto en una esquina de la sala, extendido y suspendido en el aire, lo que permitía distintos juegos de luces y de sombras. Asimismo, contó un recipiente que contuvo los recortes extraídos de los calados. El recorrido de esta obra incluye un recorrido espacio-temporal determinado que involucra al cuerpo del espectador y al lugar específico de exhibición.

En cuarto lugar, poner a prueba el último nivel planteado por Costa se vuelve una tarea ardua que al menos supera el análisis dedicado a la exhibición. Para reflexionar sobre la transformación perdurable no sólo de la obra, sino también de un espacio exterior a ella, resulta necesario contemplar otros aspectos que serán re-

tomados en publicaciones posteriores.⁵ A pesar del obstáculo que presenta el cuarto nivel, es posible aplicar al menos los primeros tres niveles al estudio de los libros de artista de IMPRESOPORMI. Por consiguiente, se puede sostener que el nivel de intensidad de estas obras, con relación a su carácter relacional, llega a un grado alto, dentro de los parámetros planteados por el método de Costa. Los libros de artista previamente desarrollados podrían concebirse como obras relacionales, a diferencia de las obras cuyo tema son las relaciones entre personas y de las obras que enfatizan la sociabilidad entre los participantes (Costa, 2009).

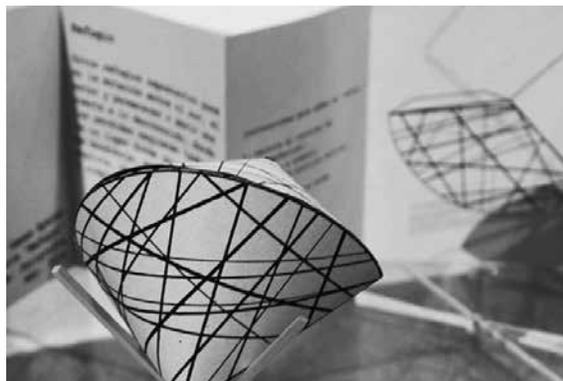


Figura 3. *Refugio* (2014), de Ayelén Lamas. Fotografía: Leticia Barbeito

Consideraciones finales

La noción de arte ó estética relacional, si bien ha sido objeto de diversas críticas, continúa siendo un punto de partida significativo para examinar las prácticas artísticas que involucran las relaciones y los intercambios humanos. En el caso particular de la primera edición de IMPRESOPORMI, dedicada a la producción y a la circulación de libros de artista, es posible enriquecer la reflexión sobre el objeto mismo al considerar su posibilidad de inscripción

⁵ Entre los aspectos a considerar es posible mencionar los que refieren a la incidencia del archivo en otros contextos por los que ha circulado y a las ediciones siguientes del proyecto, que no tuvieron necesariamente carácter de exhibición.



en la noción de *intersticio social* propuesta por Bourriaud. Además, al indagar acerca de las actualizaciones que se han realizado sobre esta categoría, emerge el método analítico de Costa que permite evaluar los rasgos relacionales de las obras. Pensados originalmente para un arte de instalación, queda expuesto cómo estos niveles también pueden ser aplicados a libros de artista. La propuesta intrínseca a los libros pensados para ser manipulados por el espectador compromete necesariamente la acción del cuerpo y, parcialmente, la transformación de la obra. De esta línea se desprende que los libros de artista cuentan en sí mismos con una potencialidad relacional.

No obstante, las nociones en torno a la estética relacional resultan insuficientes para pensar en las relaciones humanas recurrentes en el arte contemporáneo. De esta manera, se vuelve evidente la necesidad de incluir en la investigación otros debates y de acrecentar la reflexión sobre los proyectos situados, las prácticas colaborativas que no abandonan la obra física y la distancia con la mercadotecnia del arte contemporáneo (Plante & Usubiaga, 2012); al mismo tiempo que sobre las formas de asociación entre artistas, la construcción de redes y los espacios autónomos (Sepúlveda, 2013). Introducir estas discusiones permitirá complejizar las aproximaciones teóricas a las experiencias contemporáneas, particularmente las vinculadas a los libros de artista que competen al recorte de esta investigación. Resta para otros trabajos profundizar en ejemplos emparentados con el proyecto IMPRESOPORMI, como el grupo editor de Cuatro Gatos (Haedo) y la Feria de Libros de artista (Tres de Febrero).

Referencias bibliográficas

- Bishop, C. (2005). «But is it installation art?». *Tate etc.*, volumen 1 (3), pp. 26-35.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu

d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la UAB.

Sepúlveda T., J. (2013). *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Córdoba: Curatoría Forense.

Plante, I. y Usubiaga, V. (2012). «Sobre proyectos colaborativos en la república del arte contemporáneo argentino». *Blanco sobre blanco*, N.º 8, pp. 21-30.

Valente, A. (2012). «Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista». *Arte e Investigación*. año 14, N.º 8, pp. 167-172.

Referencias electrónicas

- Costa, F. (2009). «De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional"». *Ramona revista de artes visuales*, N.º 88. Disponible en <<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona88.pdf>>.

EL GRUPO ESPARTACO ENTRE 1959 Y 1968

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE SU POSICIÓN ARTÍSTICA

Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

axel.ferreyra.macedo@gmail.com

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

Resumen

En este artículo se analiza una parte de la producción del grupo Espartaco, autodenominado movimiento artístico revolucionario argentino, activo entre 1959 y 1968. Con el objetivo de plantear cómo algunas propuestas dentro del programa estético del grupo tienen vínculos plásticos con los artistas argentinos de finales del siglo XIX –que fueron considerados pioneros del arte político local– con quienes se construye una relación crítica, se ubicarán las propuestas del grupo dentro de un concepto de resistencia estética figurativa.

Palabras clave

Vanguardia, resistencia artística, práctica social

Abstract

In this article, a part of the production of the Grupo Espartaco [Spartacus Group], self defined as an Argentinean revolutionary artistic movement which was active between 1959 and 1968, is analyzed. With the aim of setting out how some of the proposals within the Group's aesthetics program have links with Argentinian artists of the end of the 19th century –who were considered pioneers in the local political art and with whom a critical relationship is built– these proposals will be located within a concept of figurative aesthetic resistance.

Key words

Avant-garde, artistic resistance, social practice



El grupo Espartaco¹ se empieza a conformar en 1957 cuando Juan Manuel Sánchez, Ricardo Carpani y Mario Mollari se plantean la necesidad de construir un arte para las masas. Surge oficialmente en 1959 y se completa con la incorporación de los artistas Carlos Sessano, Esperilio Bute, Elena Diz, Pacual Di Bianco, Raúl Lara y Franco Venturi.² Con los aportes de cada uno elaboran un manifiesto en el que expresan su pensamiento del arte nacional desde lo latinoamericano. Con relación al objetivo del movimiento, Horacio González explica:

Se conforma el movimiento Espartaco, con el objetivo de aglutinar a todos aquellos artistas que compartieran la aspiración de ser parte de un arte de masas militante [...] por contigüidad lingüística, histórica y social con América latina. Voluntad que se traduce a través del manifiesto elaborado por sus miembros fundadores publicado aquel mismo año (González, 2013: 4).

Estos postulados se radicalizan cuando Carpani plantea, en el libro *Arte y revolución en América Latina* (1961), la idea de que la identidad nacional debe comprenderse desde el arte latinoamericano revolucionario, «dadas las características económicas, sociales y políticas de América Latina, el arte que la represente ha de ser necesariamente imbuido de un contenido revolucionario» (Carpani, 1961: 25). Pero, fundamentalmente, es desde el grupo Espartaco que se retoma la tradición figurativa crítica del arte latinoamericano, desde sus fundadores, como Ernesto de la Cárcova y luego en la línea de Antonio Berni, Rufino

¹ En el periodo en que transcurrió Espartaco, la crítica de arte local lo denominó grupo al mismo tiempo que movimiento. Se utilizan las dos denominaciones (movimiento y grupo) ya que no se hace referencia exacta a un período específico para usar una u otra.

² Se considera a Tito Vallacco y Claudio Piedras como miembros del grupo, además de los mencionados, a partir de la información de Eduardo Bute Sánchez de Hoyos y el documental hecho al grupo en Canadá (Testimonio de vida: documental, Canadá, 1997).

Tamayo, Claudio Portinari, Osvaldo Guayasamin, entre otros.

Las influencias artísticas que tienen las utilizan para construir su aspiración de crear un arte militante³ para las masas populares, con una carga política e ideológica relacionada con las proyecciones del arte latinoamericano para forjar su anhelado arte nacional, marcado por una resistencia⁴ desde la construcción de su figuración. De este modo, se analizarán, por un lado, los precedentes que se encuentran vinculados al grupo de los artistas del siglo XIX; y por otro, se reflexionará acerca del concepto de figuración paralela, para concluir con una reflexión sobre la posición estética del grupo.⁵

El grupo Espartaco y la tradición figurativa crítica

Para desarrollar las características figurativas del grupo, es necesario identificar a los artistas que fueron sus referentes. En la historia del arte argentino, se pueden constatar algunos motivos y rasgos contestatarios frente al imaginario conservador de una nación incipiente en los artistas de la modernidad de finales del siglo XIX. Obras, como *El despertar de la sirvienta* (1887), de Eduardo Sívori o *Sin pan y sin trabajo* (1894), de Ernesto de la Cárcova, se pueden considerar precedentes para Espartaco. Los pintores naturalistas y realistas de fin de siglo siguieron una línea de cambio

³ El arte militante planteado en el Manifiesto del grupo concibe al arte como una acción estética y política en la que «se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio» (Longoni & Mestam, 2000: 65).

⁴ Se toma el concepto de resistencia cultural Marta Traba (1973 [2005]), para representar a los artistas de Latinoamérica que tuvieron una posición de rechazo con las nuevas propuestas artísticas de los nuevos lenguajes euro-norteamericanos.

⁵ Este artículo forma parte de la investigación que llevo a cabo en el proyecto de beca de vocaciones científicas (EVC-CIN-UNLP, 2014-2015), dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda y codirigido por la Lic. Mariela Alonso.

temático instaurada por Francisco de Goya y, posteriormente, por Gustave Courbet, quienes planteaban una denuncia directa de los conflictos sociales modernos.

La articulación de las estrategias prácticas de la producción artística del grupo alude a rasgos plásticos de una modernidad paralela, como la del muralismo mexicano o la del arte crítico de los años treinta en Brasil con Cândido Portinari, o el nuevo realismo de Antonio Berni y Lino Spilimbergo (Escobar, 2004). Esto permite posicionarlos en un lugar intermedio con la vanguardia de la década del sesenta. Con «posición intermedia», se hace alusión al lugar que Aldo Pellegrini (1967) adjudica a ciertos artistas entre los procesos vanguardistas de la década del sesenta.⁶

Los artistas argentinos de finales del siglo XIX, con los que se puede relacionar al grupo Espartaco, fueron Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova. Al pintar sus obras más emblemáticas tuvieron una actitud contestataria dentro del campo de las Bellas Artes e interpelaron a la *sociedad del progreso* (Malosetti Costa, 2001), con una actividad crítica en torno a cómo y a qué representar, ante la posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Las estrategias montadas por estos artistas se desarrollaron desde una forma innovadora y, como no existía en ese momento un sistema institucional asentado de las Bellas Artes (en América Latina y en Buenos Aires en particular), los pequeños gestos que se hicieron –fundamentalmente en la renovación iconográfica, a fines del siglo XIX y a comienzos del siglo XX–, fueron provocadores tanto para mostrar a la gente común, a la clase obrera o al hambre como para reflejar la explotación o, incluso, el desnudo de una sirvienta. La novedad es el comienzo de una tradición crítica que estuvo impregnada de marcas y de acciones que interpelaron a las instituciones de la generación del ochenta y a la moral del patriado.

A su vez, la creación y la organización de las instituciones

artísticas en América Latina en esa época, a diferencia de lo que describe Peter Bürger (1987) sobre la crítica de los vanguardistas europeos, también fue, como señala Andrea Giunta (2009), un gesto de vanguardia. Por esta razón, podemos ver una posición intermedia entre el arte institucionalizado y lo anti-institucional en la construcción de la tradición de la figuración del arte argentino. Esta actitud se observa en los artistas de Espartaco contra algunas de las modas de la *institución arte* de los años en que actúan como grupo. Rechazaron, por ejemplo, las actividades y la estética del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y, aunque el grupo siempre trabajó dentro de su itinerario en el espacio público, expusieron en algunos espacios institucionales artísticos públicos de Buenos Aires y en galerías privadas.⁷ Esto hace replantear las herramientas y las relaciones que toman del pasado e incluso los aportes de las vanguardias que desarrollan los artistas en la década del sesenta. Sin embargo, desde este trabajo, se entiende que la resistencia supo utilizar estrategias que conocieron a través del nuevo arte de esa década, tanto para explorar los recursos de su propia área cultural como para defender la marca regional y culturalmente diversificada del arte latinoamericano. En el caso del grupo Espartaco, es la lucha contra lo que ellos llaman «colonialaje artístico».

Dentro del eterno debate acerca de la función social del arte, en el grupo Espartaco se ven presupuestos con rasgos de la novedad que cristalizan los modernos en sus actitudes contestatarias. La diferencia consistiría en que sí confluyen en un plano intermedio en el aspecto institucional y en relación con las vanguardias, distando de las radicalizaciones de otros artistas en ese entonces. A diferencia de los rasgos vanguardistas radicales, se pueden trasladar sus posturas en actitudes en las que se encuentran rasgos de una modernidad paralela, concepto que usa Ticio Escobar para definir el arte latinoamericano del siglo XX:

No parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la «autenticidad». Pero tampoco les asusta en

⁶ Aunque Pellegrini no designa a los miembros del grupo Espartaco en esa posición, se considera, por lo planteado en este trabajo, que deberían tenerlo, para ampliar la mirada hacia el grupo y no categorizarlos de forma taxativa dentro del realismo social.

⁷ Por ejemplo, expusieron en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).



absoluto a ellos adoptar, a veces con mucha rapidez, pautas modernas cuando resulten convenientes a exigencias expresivas o funcionales. O conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia. [...] Lo que termina delimitando en sus producciones procesos mediante los cuales ciertas formas modernas son redefinidas desde prácticas continuadoras de historias ajenas a la experiencia moderna. [...] Presionados por condiciones nuevas que comprometen su supervivencia, [...] desarrollan diferentes estrategias simbólicas de apropiación de imágenes, técnicas y códigos modernos [...]. En los que recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados (Escobar en Almada, 2004: 31-33).

En su propuesta figurativa, las características mencionadas por Escobar, como el hecho de adoptar formas estéticas sin vigencia a la moda de la década del sesenta, son un aspecto principal que desarrolla Espartaco para que su contenido alcance un sentido crítico. Esto lo observamos en obras como la de Carlos Sessano, *Los candidatos del pueblo* (1963), en la que aparecen rasgos de la explotación al trabajador obrero, su hambre y la presión por sobre los intereses de sus posibles representantes políticos nacionales. Además, esta tradición figurativa implica un antecedente posterior a la ligazón con la que se suele vincular a Espartaco: el muralismo mexicano. Desde esta perspectiva, hay en Espartaco una propuesta artística enlazada a diversas correspondencias estilísticas.

Entre otras vinculaciones posibles, se pueden tomar las que desarrolla Eduardo Bute Sánchez de Hoyos (2012, 2014), mediante un recorrido estricto a partir del análisis interno del movimiento Espartaco. Para este autor es importante rescatar la vinculación con el movimiento antropófago, pues su manifiesto tiene crédito tanto en la práctica artística como «en cierto rasgo ideológico» (Bute Sánchez de Hoyos, 2014: 121). Además, se observan en el grupo alternancias con rasgos sintomáticos contemporáneos (Giunta, 2014), desde una suerte de pintura de síntesis (Bute Sánchez de Hoyos, 2014), pero tomando rasgos de la tradición popular que se entrecruza con rasgos vanguardistas. En efecto, acentúan una postura intermedia y original con esa lucha en la defensa de una identidad artística latinoamericana. Estos vínculos se articulan

dentro de un programa de arte público con función social, lo que significa pensar en un arte latinoamericano potenciado desde una figuración crítica.⁸

En cuanto a otras estrategias, los rasgos de un estilo antropófago son utilizados por artistas, como Juan Manuel Sánchez o Franco Venturi o Carlos Sessano. En la obra *Fábrica* (1960), de Juan Manuel Sánchez, se visibiliza esta idea del movimiento antropófago, de devorar un estilo artístico ajeno a su contexto y de digerirlo, transformándolo con un estilo más regional. En la producción de Sánchez, la vinculación con el cubismo es ineludible, tanto por la geometrización y descomposición de la figura o por la economía de las formas como por su búsqueda de llegar a la síntesis de la planimetría. En *Fábrica* la vinculación cubista está digerida como herramienta para relacionar la realidad industrial, aliándola desde un paisaje pictórico que se quiere identificar con la sociedad obrera de ese entonces.

También se puede emparentar al grupo con el movimiento del muralismo mexicano por las relaciones que tenían con el artista Lino Spilimbergo y por la admiración hacia el arte en la revolución mexicana que tuvo Carpani. Por estos datos y por los rasgos más evidentes de las obras es que la historiografía del arte los ha planteado como sus primeras influencias. Como ejemplo de tal vinculación, se observan rasgos indigenistas que toma Ricardo Carpani, rasgos que los han utilizado artistas, como los muralistas mexicanos. Carpani los utiliza en el mural *Primero de mayo* (1963). Esta obra, situada en el Sindicato de los Obreros del Vestido, es un gran homenaje a los trabajadores, representándolos con la fecha que los conmemora mundialmente. Ahí se ven cuerpos con gran musculatura que crean en las figuras una simbolización de colosos de piedra, formada por el empaste de la pintura; todo está organizado para mostrar la dignidad y la fuerza del obrero. Se nota, también, el uso de una iconografía de rasgos indigenistas,

⁸ Se utiliza un concepto amplio, como el de figuración crítica, ya que personifica lo que Simón Marchan Fitz (1972) refiere al regreso de la representación figurativa en los sesenta, abarcada desde un sentido no tradicional sino un sentido «crítico» contestatario, que se evidencia en la posición del grupo.

particularmente de la cultura olmeca, en los labios gruesos, narices anchas y cuerpos pétreos. La energía de la pintura conlleva una gran expresividad utilizando el uso social y el acento americanista.

Aunque efectivamente encontramos préstamos e influencias del muralismo, había debates en la apropiación de esos rasgos estilísticos, como en el caso de David Alfaro Siqueiros, que aunque se lo relaciona con el grupo, se considera que el vínculo con las prédicas de ese artista contrastan con la filiación trotskista que parece aceptada por ciertos críticos (Bute Sánchez de Hoyos, 2014), por ejemplo la relación que construye Ana Longoni (2005) en su tesis doctoral. La aparente oscilación entre el trotskismo y Siqueiros dirige las tensiones hacia el propio movimiento Espartaco. Aunque la obra de Carpani no pertenece exactamente a su momento activo dentro del grupo Espartaco, sirve como ejemplo para ver la vinculación con el muralismo americanista. Pero desde la perspectiva más abierta, la vinculación es a partir de la resignificación de algunas ideas del muralismo mexicano, a diferencia de la opinión de historiadores, como Cayetano Córdova Iturburu (1958) o Fermín Fèvre (1975), en la que priman la tendencia mural monumental, generando un estereotipo de toda la producción del grupo, lo que es cuestionable, ya que el grupo generó, en cantidad, más producción en diversos dispositivos que en el mural.⁹

También vale mencionar que las consideraciones que se le hacen al grupo Espartaco sin Ricardo Carpani, indican que los artistas no se involucraron con el arte público y con los sindicatos (Longoni & Mestman, 2000);¹⁰ aspecto que esclarece Bute Sánchez de Hoyos en su investigación, en la que explica que los Espartaco sí se acercaron a sindicatos además de Carpani, por ejemplo, el Sindicato de Luz y Fuerza de Mar del Plata (Bute Sánchez de Hoyos, 2012).

⁹ También es importante mencionar que tanto Córdova Iturburu (1978) como Fèvre (1958), consideran que el grupo duró pocos años. Se puede afirmar que no es así, ya que es sabido que el grupo trabajó durante toda la década del sesenta.

¹⁰ Es interesante ver que esta mirada es construida por el mismo Carpani en la entrevista realizada por Longoni y Mestman (2000). Además, Ana Longoni se muestra a favor de la postura de Carpani en la mesa de la exposición retrospectiva del arte de los sesenta (Longoni, 2006a).

En definitiva, el grupo Espartaco está marcado por la mirada anacrónica de algunos críticos que lo vinculan con precedentes artístico-políticos diversos, sin considerar los cruces estilísticos que hace el movimiento en su práctica artística.

Las características de la figuración de Espartaco

Si se retoma la idea desarrollada con respecto a las relaciones entre la experiencia de 1920-1930, el programa de arte público y la función social del arte de Espartaco, se puede pensar en la construcción de una mirada estética integrada. Ésta se establece a partir del camino abierto por las prácticas muralistas y por las influencias del indigenismo, como también de los cambios plásticos inaugurados por las vanguardias cubistas y expresionistas.

Como resultado, el desarrollo de esta figuración crítica que el grupo abarca, mediante las proyecciones y las mediaciones en las artes visuales, permite reflexionar sobre la función de la práctica social a la que llegan. De todas formas, los Espartaco desarrollan un trabajo en caballete muy amplio que también se emparenta con rasgos vanguardistas revolucionarios y contestatarios de la época, pero de una manera muy particular, marcado por diferentes tensiones desde una actitud crítica dentro del ecosistema artístico de Buenos Aires.

Esta tensión constante, propiciada por los mismos vaivenes intensos de ese período, construye una mirada en cuanto al plano intermedio de Espartaco, de indefinición en el sentido vanguardista, lo que es observado por Giunta (2008) ya que ve que los artistas –como el grupo Espartaco– que buscan una transformación en la década del sesenta en cuanto al programa político y estético de la vanguardia, entran en un plano de indiferencia.

De todas formas, el grupo está en contra del concepto de vanguardia: desde su postura contraria al Instituto Di Tella, dejan entrever su oposición a la vanguardia, que ven como moda extranjerizante. En esto, se suman a diferentes grupos de izquierda que impugnan el concepto de vanguardia en esa época. Además, coinciden con la mirada de Hal Foster sobre la vanguardia:



Puede que las negaciones estéticas inherentes a la estrategia de la vanguardia en alguna ocasión estimularan cierta práctica social –como en el arte de B. Brecht donde «la confusión ideológica» se convierte en contestación política– pero dichas excepciones confirman la regla: si la vanguardia no fue un agente del capital, al menos sí estuvo ambivalentemente a su servicio (Foster, 2001: 7).

Si a esto le agregamos que después de 1945 hubo una idea, en algunos artistas, de extender la modernidad, se puede ver de forma efectiva esta posición del grupo Espartaco. Y también esta indefinición nos permite pensar en contradicciones, en superposiciones de conceptos y en diversificaciones en las aspiraciones de los artistas. Más allá de las ambivalencias y de las contradicciones que se suscitan entre las posiciones de vanguardia política y estética y las oposiciones al concepto de vanguardia, lo importante es que dentro del grupo se instituyen diferentes estrategias para desarrollar una acción artística militante: desde el arte, sea a través de murales, afiches o pinturas de caballete, trataron de interpelar al contexto sociocultural y político en esos años. Allí radica su posición: un arte político que atravesase a la política; otros postulados que se desplacen de esta idea pueden entroncar de forma instrumental con los objetivos de Espartaco.

Otras estrategias plásticas que podemos mencionar de Espartaco fueron apropiadas y renovadas desde su práctica artística, algunas de ellas son: cubismo, expresionismo, antropofagia, muralismo mexicano, figuración narrativa, nueva figuración francesa. Sin embargo, ninguna puede definirlo, ni desde una categoría/etiqueta absolutamente vanguardista, ni por estar ajustado solamente al programa de las nuevas figuraciones. Se pueden rescatar sus rasgos e influencias estilísticas, pero no es efectivo categorizarlo de forma exclusiva. Aunque hay que reconocer que, por estos cruces, se dan contradicciones, pero siempre fue intención del grupo avanzar con actitud revolucionaria y combativa.

El punto en conflicto que va de su práctica artística a una práctica social se ve en los dispositivos del arte impreso y en la gráfica política, que construyen un arte vinculado al compromiso político. Los estudiantes de la década del sesenta se sentían representados por la temática que exaltaba Espartaco y tenían reproducciones

de Carpani, de Sánchez y de otros integrantes del grupo, porque era muy significativo tener una serigrafía con una estética que marcara una vuelta a lo nacional. En la entrevista realizada para el documental *Testimonio de vida* (1997), Jorge Lewinger,¹¹ como joven de la década, manifiesta la influencia de Espartaco en su actividad militante; así también Nora Patrich,¹² en años de la dictadura, muestra el valor del contenido espartaquista. Los estudiantes universitarios sentían esas expresiones del arte en la cultura que se estaba gestando en la universidad, porque tenía que ver con la política de transformar la situación de la época, con la falta de un estado democrático, con tener una actitud revolucionaria. Las serigrafías circulaban en puestos de libros cercanos a la universidad. Los estudiantes preferían eso en vez de tener un afiche que no representara sus ideologías.

Es importante señalar que en la época del grupo Espartaco reinaba la dictadura de Onganía, y así como Raymond Williams señala, en *La política del modernismo* (1997), que la práctica de la vanguardia se volvía peligrosa, y que esa tensión, en el primer momento experimental de la vanguardia, termina por tener su necesaria correspondencia política, lo mismo sucede con la estética de Espartaco, aunque desde un principio el sentido de responsabilidad social está presente, es desde esta apropiación en la actividad militante que se potencia su sentido simbólico político.

Tampoco hay que olvidar que su programa de arte público se potencia con el trabajo en xilografía, sacando las obras a la calle, acercándose a la universidad y a otras asociaciones, como sindicatos. Dentro de este programa, el mural se ve como una estrategia más de democratización del arte. Su búsqueda no solo desarrolla un arte monumental, sino que también pone énfasis en el carácter público del arte, lo que se ve reflejado en sus obras y en los vínculos de personas que se sienten referenciadas con sus actividades, que no son parte de ese plano institucional, pero tampoco de una radicalización política, ni de un programa absolutamente

¹¹ Cfr. *Testimonio de vida: documental*, Canadá (1997).

¹² Entrevista realizada a Nora Patrich por autor, Buenos Aires (2014).

vanguardista; así, su posición artística abarca la función social de la figuración crítica.

Es por estas razones que la figuración del grupo Espartaco podría ser destacada como una «figuración paralela» por tener este lugar aislado dentro de la propia vanguardia sesentista, y se convierte en la periferia de la periferia de la vanguardia del sesenta, además de construir otro sentido más particular que termina por configurar una aplicación del concepto de vanguardia más apropiado a la búsqueda que tiene con el arte regional.

A modo de cierre

En la década del sesenta se pusieron en marcha, en el plano internacional, diferentes aspectos de las vanguardias históricas que habían quedado pendientes y que conformaron un laboratorio artístico experimental en tensión constante. En el arte argentino coexistieron diversas directrices, aspiraciones y objetivos que brindaron aportes a su época y a las siguientes generaciones. Se puede subrayar el camino de lo nuevo, lo experimental, en sincronía con el arte internacional neovanguardista, y una tradición crítica, a veces poco visibilizada, pero sin embargo potente y vinculada a las modernidades surgidas en el resto de América Latina, que une al realismo finisecular con el nuevo realismo de Antonio Berni, a las imágenes contestatarias o indigenistas de Espartaco, por ejemplo, cruzando otras coordenadas estético-identitarias. De la apropiación y uso de estrategias y herramientas de la modernidad, la posición artística del grupo Espartaco fue mantener ciertos aspectos de la modernidad en América Latina: hacer arte militante, inseparable de su compromiso social. El grupo pretendió contribuir en la construcción de una práctica artística que contemplara las transformaciones sociales, políticas, y militantes de la cultura popular del país. En una década vulnerable a las modas extranjerizantes, los aportes de la tradición junto con rasgos vanguardistas revolucionarios, marcan una ampliación de particularidades de resistencia desde una figuración crítica.

Referencias bibliográficas

- Almada, A. (ed.). (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: fondec, CAV / Museo del Barro.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bute, E.; Carpani, R.; Diz, E.; Mollari, M.; Sánchez, J. M.; Sessano, C. (2003). «Manifiesto del Grupo Espartaco». En Cippolini, R. (comp.). *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bute Sánchez de Hoyos, E. (2012). «Apuntes, fuentes, y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina, 1959-1968)». *Laboratorio de Arte*, N.º 24, pp. 635-665.
- Bute Sánchez de Hoyos, E. (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.
- Carpani, R. (1961). *Arte y revolución en América latina*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Atlántida.
- Fèvre, F. (1975). *La pintura argentina. La crisis de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foster, H. (2001). «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- González, H. (2013). «Historia del grupo Espartaco». En *Espartaco. Historia y gráfica*. Volumen 1. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Longoni, A. (2005). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los 60-70* (Tesis doctoral). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Malosetti Costa, E. (2001). *Los primeros modernos, arte y sociedad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marchan Fitz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón.

Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Traba, M. ([1973] 2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Williams, R. ([1989] 1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Referencias electrónicas

Longoni, A. (2006a). «Los 60 casi a los sopapos. Confluencias y divergencias en el arte político de los 60». *Ramona* [en línea], N° 34. Consultado el 6 de julio de 2015 en <http://www.ramona.org.ar/files/r34_1.pdf>.

Longoni, A. (2006b). «La teoría de la vanguardia como corset» [en línea]. Consultado el 6 de julio de 2015 en <<http://paralearsobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>>

LAS FORMAS SOMBRÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Silvia García

silgara06@hotmail.com

Valentina Valli

valenvalli@hotmail.com

Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción en América Latina
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

La obra de arte, según Ticio Escobar (2004), es el resultado de la articulación de un vínculo inmovible entre el signo (concepto) y la forma (imagen). Sin embargo, es en la representación generada a partir de la síntesis entre estos dos movimientos donde se hace vigente una distancia insondable que nos atrae hacia ella. En un acto de belleza, la representación nos revela una verdad: parte de su esencia y de sus sombras.

El panorama actual ha complejizado ese vínculo debido a la cooptación de la forma y de la belleza por el mercado, y generó una crisis antiformalista. No obstante, al arte le queda, todavía, su potencia enunciativa, producto de su concepto, como lo muestra *Forma y función*, la obra de Horacio Zabala. Aún ante tal panorama el arte nos permite vagar por los territorios vedados del mundo técnico y acercarnos a la comprensión y a la reflexión del Ser.

Palabras clave

Arte contemporáneo, representación, forma, función, estetización masiva

Abstract

The work of art is, according to Ticio Escobar (2004), the result of the articulation of an unalterable link between the sign (concept) and the form (image). However, it is in the representation generated from the synthesis of these two movements where an incomprehensible distance becomes valid and attracts us to it. In an act of beauty, the representation reveals a certainty: part of its essence and part of its shading.

The current outlook has made that link more complex due to the cooptation of the shape and beauty by the market and generated an antiformalist crisis. Nonetheless, art still has its expository power, result of its concept, as shown in Horacio Zabala's *Forma y función* [Form and Function]. Even before this outlook, art still allows us to wander around the banned fields of the technical world and to get closer to the comprehension and reflection of Being.

Key words

Contemporary art, representation, form, function, massive aestheticism

«El arte no es una ciencia donde se resuelven los problemas ni una tecnología donde se perfeccionan soluciones, sino un territorio donde se intensifica la percepción de nuestras experiencias con las cosas.»

(Zabala en Davis, 2013)

La representación, dice Ticio Escobar en su libro *El arte fuera de sí* (2004), surge como síntesis de dos movimientos simultáneos. Mediante el primero, la forma deviene símbolo, da un paso al costado y representa, cumpliendo la función poética de *revelación*. Mediante el segundo, la forma se representa a sí misma, realizando la función estética, entregándose a la mirada y relegando la mostración del objeto. Sin embargo, en ella perdura una distancia entre el objeto en sí y su representación, ya que esta última jamás podrá ser ese objeto plenamente simbolizado. En un acto de revelación, la forma muestra una verdad, parte de su esencia, que no es más que el secreto encerrado en esa distancia que nos atrae y que nos seduce.

Forma y función es una obra de Horacio Zabala, realizada por primera vez en 1972 y reconstruida en el año 2002. Muestra tres botellas de vidrio llenas de líquido, iguales y alineadas en un orden aleatorio [Figura 1]. Unos letreros al pie de cada una de las botellas aclaran cuál es el contenido. Es así que observamos que una está llena de vino, otra de agua –la única que tiene una flor– y la última de nafta. De este modo, las etiquetas en las botellas determinan diferentes funciones para un mismo objeto, al igual que un mismo significante cambia sus significados.

Para el artista, la botella con vino significaba la posibilidad de cambiar el mundo exterior a partir del alcohol o sea del mundo interior. La botella con la flor hablaba de la belleza del mundo exterior a partir de una armonía con su mundo interior y la botella con nafta se refería a la posibilidad de cambiar el mundo exterior a partir de la violencia interna. En este sentido, Escobar señala:

Es ésta la irónica misión de la forma en el juego de la representación: evoca un contenido, pero termina suplantándolo por la mostración de sí

misma. Superpuestos, ambos movimientos (el del símbolo que revela y la forma que se esconde para dar paso a la belleza) dicen del objeto más que lo que el mismo es. Terminan escamoteándolo (volviéndolo más verdadero, quizá) (Escobar, 2004: 142).



Figura 1. *Forma y función* (1972), Horacio Zavala

La idea de que la obra de arte esconde algo ha mutado a lo largo de los años. De este modo, las representaciones clásicas, por medio de la mimesis, han intentado corregir esa ausencia, esas sombras generadas por el hecho de ser y de no ser a la vez, dándole prevalencia a las bellas formas y disimulando su realidad sombría. No obstante, el panorama del Arte Contemporáneo, en el que prima el concepto y la narratividad por sobre los recursos formales, acepta estas sombras, este carácter negativo, que conforma la autonomía más propia y genuina del ámbito artístico.

Esta crisis antiformalista también refleja una reacción ante el esteticismo generalizado, producto de la nueva era de la reproductibilidad técnica. La utopía emancipatoria que se lograría a través del arte según las vanguardias fue cooptada por el mercado, que convirtió ese sueño de liberación en rentabilidad funcional al sistema capitalista. Es decir, el mercado terminó por quitarle su patrimonio sobre la belleza y sobre lo estético, e invadido por el diseño, por la publicidad y por los medios, se vio constantemente obligado a refundar un lugar propio.

El misterio de la forma

El arte deja de buscar la conciliación con el todo a través de la belleza formal, se vuelca a su contenido simbólico y considera, de este modo, sus condiciones de enunciación, sus alcances pragmáticos, su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas, valiéndose de su forma para dar batalla al problema de la indiferenciación provocada por el esteticismo masivo. Si bien la producción artística perdió su jerarquía histórica y su autoridad formal en cuanto a lo referente a la belleza, no perdió su fuerza a la hora de manifestar el contenido latente en su creación. Esa fuerza puede ser situada en las zonas sombrías que encierran las formas, entendidas estas últimas como un misterio que devela una verdad que nos conecta con nuestro propio ser.

Fue Martin Heidegger quien reflexionó, en 1950, sobre el mundo terciado por la técnica. En este sentido, el autor señala que nuestra época es un período en el que el olvido llega a su extremo; un tiempo en el que el hombre sólo se preocupa por los entes (o, más rigurosamente, por los objetos), llegando a considerarse a sí mismo como un objeto más, preso por el interés de dominarlos. Esto es la expresión extrema del olvido del ser en provecho del ente y de los demás objetos.

Para este filósofo alemán, el conocimiento no puede darse convertido en una curiosidad superficial, una curiosidad que no llega a penetrar en la profundidad de la esencia, ni de la existencia. La comprensión de las cosas en su totalidad solo se logra a través

del pensamiento meditativo, reflexivo, que nos permite pensar en la realidad más próxima a nosotros mismos. Sin embargo, en el mundo actual, el hombre está preso del pensamiento «calculador», de ese pensamiento que domina y que aliena cada vez más, y que lo sumerge en el ajetreo de las innovaciones técnicas y de la industria cultural. Es un pensamiento originado por el mundo de la técnica que además seduce e insensibiliza. Al respecto, Heidegger explica:

El pensar que cuenta, calcula. Calcula con posibilidades continuamente nuevas, con posibilidades cada vez más prometedoras y, al propio tiempo, más baratas. El pensar calculador corre de una ocasión a la otra. El pensar calculador no se detiene nunca, no alcanza a meditar. El pensar calculador no es un pensar meditativo, un pensar que reflexione sobre el sentido que impera en todo lo que es (Heidegger, 1950: 113).

Este tipo de entendimiento es totalmente cercano a la lógica que nos propone el mercado. El afán por no detenerse termina por contaminar todos los aspectos del mundo cotidiano, incluyendo el concerniente al campo artístico. Sin embargo, el arte no puede perder su forma, ya que su relación primigenia con ella es insoluble y necesita, claramente, de su función mediadora, pero es preciso modificarla, reformarla, ya que sustentada en la sensibilidad, en el gusto y en la belleza no da cuenta del mundo contemporáneo. También, los nuevos temas de los que el campo artístico se hará cargo conllevan el peso de la indiferenciación, que son equivalentes a la transformación de la forma artística. En este sentido, Escobar sostiene: «Tanto el exceso como la falta dejan sin lugar al arte» (Escobar, 2004: 145).

No obstante, es consciente de que arrastra una pretensión metafísica nacida de sus orígenes que le otorga una potencia negativa. Su convocatoria a lo real está destinada al fracaso, pero es su insistencia en ello lo que define realmente su trabajo. Por lo tanto, el arte debe hacerse cargo de esta «falla negativa» para revertirla y para transformarla en su potencia. Una fuerza que resguarda el secreto y que propicia, a su vez, el aval de la palabra.

Al tomar a *lo real* en sentido lacaniano, es decir, como aquello que no puede ser alcanzado por el lenguaje y como lo que rebasa



el orden simbólico, Escobar explica que eso *real* puede ser vislumbrado por el «flash de la imagen», dado que ella no muestran todo, sino que sugieren o predicen momentos que no pueden ser definitivamente aclarados, permitiendo afirmar que la representación del arte nunca puede ser completa. Al respecto, expresa:

[...] Por eso no sé si el arte es la imposibilidad de lo real; sí creo que es la imposibilidad de representar lo real, aunque sus formas guardan siempre la facultad de hacer resonar el retumbo inquietante de lo irrepresentable, de reflejar algún costado de lo que falta. El retorno de lo real (Foster) y su asedio continuo provocan la contingencia de las formas y levantan una amenaza, pero también anuncian, cifrada siempre, una promesa (Escobar en Castro, 2014).

Más allá de los cambios de paradigmas y de la consecuente redefinición del campo artístico, no podemos afirmar, como había anunciado Hegel, que el arte haya muerto. La mutación constante de la relación forma-contenido muchas veces determina su condición artística en la búsqueda de nuevos entes legitimadores. El contexto, la posición, el espacio o la condición de enunciación cobraron una nueva importancia y son responsables de este tipo de labor. Por lo tanto, la imagen se transforma en la mediadora entre esa forma y su contenido, y permite traer al campo artístico cosas no pensadas para ese circuito, pero que dentro del ambiente adquieren contundencia formal y se transforman en obra. «El objeto deviene en artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se muestra allí sino en cuanto hace saber que allí está ubicado» (Escobar, 2004: 142).

Para complejizar el asunto, al arte aún le queda optar por la forma en la que se relacionará con este nuevo contexto donde ha triunfado el mercado y su estetización masiva. Ahora bien, ¿debe el arte convertirse en parte de esta nueva dinámica, sucumbir al rol de mercancía, o debe resistirse a esta banalización propuesta por el mercado? Ante tal dilema, Escobar rescata el pensamiento benjaminiano, fundamental para el análisis de este período. La búsqueda de un acercamiento y de una accesibilidad del arte a las masas le permite a Walter Benjamin (1936) advertir la muerte del aura (halo de originalidad, irradiación del deseo que produce

la distancia). Esto supone dos cuestiones, por un lado, desmontar la autonomía formal del arte y abrirse a terrenos por fuera de la bella forma; por otro, anular la distancia de la representación y de la experiencia intensa de la recepción para mantener viva la disyunción de la problemática artística. A su vez, sin esta distancia que imponen sus formas, el arte perdería el signo exclusivista que le permitió marcar históricamente su lugar de status dentro de las clases altas. Ante tal situación, Benjamin propone la elección de la politización del arte como opción liberadora, en oposición a la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo, intentando desde esta perspectiva una apuesta que vehiculice aquellas características transformadoras que aún considera que conserva el aura.

Sin embargo, actualmente sabemos que tal utopía ha fracasado y que es el mercado el que se hace cargo de la reproductibilidad mediante industrias culturales y medios masivos de comunicación. No obstante, el aura no queda anulada por completo porque rescatar sus reminiscencias sirve para fabricar mercancías que seducen mediante un doble juego: la masificación del producto (un acercamiento casi violento) y el armado fetiche del mismo, que encubre su origen industrial y que subraya su valor exhibitivo, es decir, el objeto de consumo es reauratizado por un alejamiento que le da espacio a la mirada y, por ende, al deseo. Por eso, el arte lucha por resistir al triunfo arrollador de la imagen-mercado que intenta desdoblarse sus pliegues, mostrar el otro lado y saciar la mirada (Escobar en Castro, 2014).

En cuanto a la representación, es interesante rescatar la disputa que encierra entre ser y aparecer. Lo esencial se muestra en una presentación única, pero, por más próxima que pueda estar dicha representación, existe una distancia insoldable debido a que nunca termina de presentarse porque sigue siendo apariencia de algo. Por lo tanto, la imagen siempre está marcada por esta dinámica de presencia-ausencia del ser, donde lo real irrepresentable queda palpitando como una oscura promesa de sentido.

Esto encuentra su correlato en la filosofía heideggeriana, sobre todo, aludiendo a la noción del *útil*, que comparte con la obra de arte el haber sido creado por el hombre. Sin embargo, no cuenta con la autonomía de ésta, el *útil* se agota en su uso, su buen funcionar nos

hace más fácil la vida y nos permite olvidarnos de su existencia. Nos da seguridad, ya que gracias a él nos podemos organizar y ordenar en nuestro mundo, sentirnos más cómodos, más confortables. Pero el utilitario, liberado de su función y de su uso, al ser transformado en obra –como sucede con las botellas de la obra de Zabala–, pasa a cumplir con la función esencial –alegórica– de toda obra de arte: habla de otra cosa (Heidegger en Gyldenfeldt, 2008: 35).

Heidegger considera que la obra de arte reconduce al espectador, directamente, a reflexionar sobre las ideas y sobre las esencias en un plano de develamiento de la verdad, y que coloca a la obra de arte a las alturas de la reflexión filosófica y que esa *otra cosa* remite a la dimensión humana del «ser en el mundo», es decir, refiere a todas las vicisitudes humanas en el terreno de la comprensión e interpretación. En esta línea, podemos pensar en el contenido oculto en las botellas como un mundo de mostrar otros mundos que activa la dinámica de presencia-ausencia antes mencionada. *Forma y función*, de Horacio Zabala, nos abre, entonces, la esperanza pujante de que aún aquellos productos creados por la industria y despojados de identidad primigenia que ingresan al terreno del arte, albergan un sentido oculto que nos deja entrever una verdad, contrarrestando de este modo, la alienación provocada por ese proceso inflacionario de producción de objetos industriales.

El arte funda diversos valores, como el bien, el mal, la moral, la ética, lo verdadero y lo falso. Su *poiesis*¹ instala saberes sobre algo y, en el caso de esta obra, origina permanentemente la insidiosa pregunta acerca del vínculo entre forma y función. Pese a que suene redundante, estos dos términos son esenciales para el arte porque depende el uno del otro, pero es sólo su nueva condición artística la que nos posibilita su contenido enunciativo, dado que no se trata de aquel simple y vacío vínculo entre forma y función, sino de la apertura de un mundo que desoculta una verdad sigilosamente guardada.

¹ Poiesis hace referencia a todo proceso creativo; es un término griego que significa 'creación', 'producción'. Platón define en *El banquete* el término *poiesis* como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser».

En este contexto, caracterizado por una fuerte omnipotencia del mercado, la oscilación entre lo que aparece y lo que permanece oculto se encuentra trastornada por la sensación de plenitud que provoca el mercado. Es aquí donde el arte, pudiendo custodiar dicho movimiento, sostiene la mirada y moviliza el deseo. Al respecto, Escobar explica:

Quando todo está dicho y exhibido se diluye la reserva de sentido que incuban los espacios vacíos. Y entonces se detiene la economía del deseo y se enturbia la mirada; la mirada obsesionada por lo que no se muestra. El resorte del arte (Escobar en Castro, 2014: 129).

Existe en el arte una verdad de carácter original, debido a que sólo allí el ente se abre en su ser, sólo allí la verdad acontece y lo hace por primera vez. La obra nos muestra un *mundo* que ella misma abre y funda. Este mundo significa, según Heidegger, la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, de creencias y de costumbres que de ella proliferan y lo que vive el individuo en ella (Heidegger, 1950). Lo importante es que cada vez que la obra abre un mundo a su espectador lo hace de una vez y para siempre; la obra, entonces, inaugura significados y se hace con cada lectura del espectador, de allí su intraducibilidad. Además de abrir un *mundo*, la obra revela la *tierra*. Con relación a esto, Elena Oliveras sostiene:

La obra de arte ilumina (permite ver) todo lo que existe. Pero si, por un lado, muestra [...], también oculta. A este ocultamiento remite el término "tierra". Lo que caracteriza a la tierra es, precisamente, su misterio y su ocultación. [...] Tenemos que entender que la obra de arte como "tierra" no sólo oculta, también *muestra que oculta*. Hay algo que sabemos que está en ella –su enigma–, pero que no podemos entender. En tanto "tierra", la obra es una reserva permanente de significados que en cada receptor, y nunca definitivamente, podrán hacerse explícitos (Oliveras, 2005: 151).

Heidegger explica que la obra de arte es un «combate» entre el mundo y la tierra y que esa lucha significa aquello que se muestra



con lo que no, aquello que pertenece a lo decible contra lo indecible, aquello que puja entre lo inteligible y lo ininteligible. Es allí, en esa lucha, donde la verdad de la obra acontece. Nuevamente, es posible decir que es en la angustia en la que se hace patente el *Dasein* y donde se abre la problemática del ser-para-la-muerte, de la temporalidad radical y finitud del hombre. La muerte acecha como la única certeza para el *Dasein*² quien, atemorizado por la amenaza de destrucción, se envuelve en un sentimiento de extrañeza inquietante. Es el mundo mismo el que nos angustia, el estar inmersos en esa exterioridad que nos contacta con la posibilidad de muerte. Sin embargo, este estado encuentra un costado positivo: nos abre al ejercicio de nuestras posibilidades más personales, ofreciéndonos una lección capital (Oliveras, 2005: 152).

En este sentido, Oliveras plantea:

El ser humano, ese “ser-para-la-muerte” expuesto a un destino aciago, tiene una posibilidad real de encontrar autenticidad. Puede quedar sometido a la ciencia, a la tecnología, al utilitarismo, es decir, que puede alienarse y pasar a ser un existente para él la posibilidad de “habitar poéticamente sobre la tierra”, según la frase de Hölderlin que Heidegger cita frecuentemente. El poeta –tomado como paradigma del artista– posee el poder de nombrar al ente, de mostrar *lo que es* (2005: 154).

Es por ello que la producción artística nos acerca con la finitud del ser en un sentido positivo, porque podemos pensar que lo simbólico del arte facilita, en términos del pensamiento de Heidegger, el reconocimiento del origen, donde reconocer significa captar la permanencia de lo fugitivo.

Palabras finales

Es así que *Forma y Función* no sólo habilita a pensar acerca de la tensión que implica el vínculo entre ambos conceptos en el momento de dar forma a la obra, sino que como objeto artístico,

nos abre al ejercicio de la reflexión, dándole otro tiempo a la mirada y al pensamiento, manteniéndonos atentos al sentido oculto y seductor que encierra el mundo técnico.

Como toda obra de arte, interrumpe la inmediatez del tiempo y por un momento nos resguarda de la alienante hipertecnificación a que somos sometidos constantemente. En palabras de Heidegger, es el arte el que le devuelve el arraigo al hombre.

La serenidad ante las cosas y la apertura al misterio son inseparables. Nos conceden la posibilidad de morar en el mundo de modo por entero diferente. Nos prometen un nuevo suelo sobre el que, dentro del mundo técnico, pero al resguardo de su amenaza, podamos estar y subsistir. La serenidad ante las cosas y la apertura al misterio nos abren la perspectiva de un nuevo arraigo. Este, incluso, podría un día ser apropiado para hacer retornar, con figura transformada, el antiguo arraigo que hoy desaparece rápidamente (Heidegger, 1950: 113).

Si bien el arte ha perdido su territorio autónomo, su pretensión metafísica y negativa es la que aún otorga poder a este suelo que nos concede la obra. La mirada juega un papel fundamental en esto, ya que cuando la obra es expuesta ante la mirada del espectador, el objeto se divide entre su identidad y su apariencia (su imagen). En otras palabras, quedaría escindido entre una presencia y una ausencia de sí y su imagen permanecería sostenida en una pérdida: «Ver (algo) es perder (algo)» (Escobar, 2004: 25). A la vez, el objeto auratizado tendría el poder de devolver la mirada a su espectador, quien también quedaría dividido entre su ser y su imagen, concediéndole el poder del deseo:

Mirado por el objeto, el sujeto pierde su dominio en la representación, queda él mismo objetivado, desdoblado. Depone su propia mirada para esquivar aquélla, insoportable, que se filtra por la barradura de su subjetividad, o bien se protege mediante el filtro de lo simbólico, la forma, para evitar ser cegado por lo real (Lacan en Escobar, 2004: 206).

Jacques Lacan decía que el arte debía acontecer como un anzuelo que atrajera la mirada y esto requería de renovar la distancia aurática, de crear faltas en la obra capaces de interpelar la propia

² Se traduce literalmente por «ser-ahí». Traducción de José Gaos en *Ser y Tiempo*.

que escinde al sujeto. A su vez, implica la capacidad de conservar zonas oscuras para cuidarlas del voyerismo de los circuitos artísticos dominados por el mercado. De esta manera, el aura produce una refracción de la mirada que nos obliga a darnos cuenta de ello.

Como señala Jacques Rancière (2010: 54), las prácticas artísticas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo posible porque inventan, sin anticiparlo, otras formas de sentido común, formas de sentido común polémico. Es por ello que *Forma y Función*, sin develar sus secretos, elude a la homogenización generalizada y a la percepción distraída e introduce la sospecha y el misterio que mantiene latente las sombras, posibilitando cambiar nuestra mirada y el paisaje de lo posible. Son esas formas sombrías del arte contemporáneo, las que promueven la búsqueda de nuevos sentidos y el reencantamiento de nuestro suelo.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. [1936] (2015). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Vera Barros, T. (comp.). *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La Marca.
- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala desde 1972* (libro-catálogo). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondo de la Cultura y las Artes.
- Gyldenfeldt, O. (2009). «¿Cuándo hay arte?». En Oliveras, E. (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé.
- Heidegger, M. (1950). *Serenidad* (Gelassenheit). Fulgen: Neske Verlag.
- Oliveras, E. (2005). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Referencias electrónicas

- Castro, C. (2014). «Sobre límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar» [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2015 en <<http://www.artishock.cl/2014/04/22/sobre-limites-y-posibilidades-entrevista-a-ticio-escobar/>>.

HISTORIA DE LA MÚSICA EN AMÉRICA LATINA

ESE VASTO TERRITORIO ENTRE LO PROPIO Y LO AJENO

María Elena Larrègle

larregle@fba.unlp.edu.ar

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

María Paula Cannova

gessunge@yahoo.com.ar

Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Resumen

La producción bibliográfica de la historia musical en América Latina ha generado, desde diferentes perspectivas teóricas, relatos que abarcan músicas, procesos y problemas heterogéneos. A menudo, la clasificación territorial y cultural sobre lo latinoamericano, lo hispanoamericano, lo iberoamericano o lo indoamericano permite entrever parte de los sustentos teóricos que organizan los estudios historiográfico-musicales de la región. En esta propuesta se pretende encontrar en el concepto de *transculturación* uno de los lineamientos que permitan circunscribir criterios para el estudio histórico de la música de Latinoamérica.

Palabras clave

Música, América Latina, historiografía, transculturación

Abstract

Bibliographical production of the musical history in Latin America has generated, from different theoretical perspectives, stories that include diverse types of music, processes and problems. Frequently, the territorial and cultural classification of what is Latin American, Hispano-American, Ibero-American or Indo-American provides a glimpse of part of the theoretical foundations that organize the musical-historiographic studies of the region. In this proposal, it is intended to find in the concept of *transculturation* one of the guidelines that allows to circumscribe the criteria for the historical study of the Latin American music.

Key words

Music, Latin America, historiography, transculturation

«No es inútil cantar al dolor y la hermosura de haber nacido en América.»
Eduardo Galeano (1988)

En 1968, un estudio publicado por el norteamericano John Phelan bajo el título *Panlatinismo, la intervención francesa en México y el origen de la idea de Latinoamérica*, confirmaba la relación entre la doctrina que pretende la unión de las naciones latinas y la ideología del Segundo Imperio en Francia y vinculaba a Michel Chevalier como artífice de esta última. Chevalier fue el primero en utilizar el calificativo «latina» aplicado a América, lo hizo en 1836 en conocimiento de una América anglosajona y con el fin de diferenciar la situación de ambos territorios. Claramente, esto es la refracción de la idea de una Europa latina o meridional diferente a una nórdica o germánica. En ese artículo, Phelan afirma que el nombre «América latina» se usa por primera vez en 1861 en una publicación francesa con motivo del hecho bélico en territorio mexicano. Sin embargo, el colombiano José Torres Caicedo utilizaba, desde 1856, la denominación «América Latina» en sus escritos sobre literatura y sobre temas político-económicos.

La modificación del colombiano frente a la propuesta francesa opera en el paso del adjetivo al sustantivo gentilicio derivado por el uso de la mayúscula (Latina). Torres Caicedo pensó y escribió sobre la *Unión Latinoamericana*, que se convirtió en un libro publicado en 1865. Esa transformación otorga «un salto epistemológico» (Piñeiro Iñiguez; 2006: 17), ya que implica el nombramiento claro de una cultura en un territorio determinado: la de América Latina. El artículo de Phelan omitió, probablemente por error (¿involuntario?), esta información. Pese a esto, el mayor problema no es el de la datación, sino aquel que se ha sostenido por la falsación histórica de la dimensión doctrinaria y política, ya que, como sostiene Arturo Ardao, «francesa en sus orígenes la primera idea de la latinidad de nuestra América, fue, en cambio, hispanoamericana y antimperialista, también en sus orígenes, la denominación continental a la que ella condujo» (1993: 68). Es decir, desde finales de la década del sesenta se extiende en ciertos círculos intelectuales la idea de que América Latina tiene su comienzo en la justificación ideológica del intento de dominación colonial francesa en el territorio.

La desatención por parte de estos sectores al proceso de apropiación y de resignificación del término que realizó Torres Caicedo les permitió la continuidad de los argumentos, que siguen siendo utilizados por algunos intelectuales para cuestionar la existencia de una cultura latinoamericana.¹ El razonamiento suele argumentar que si en origen la palabra es francesa y responde a la necesidad colonial de Francia, ergo no existe una auténtica *latinidad* para América y, por consiguiente, una cultura latinoamericana que se identifique como tal resulta ilusoria. En el trayecto hacia la definición identitaria, intelectuales y artistas se preguntarán sobre la significación de los *nombres que nombran* a Nuestra América. Por ello, Carlos Piñeiro Iñiguez explica: «[...] la irresuelta polémica de las denominaciones no puede limitarse a lo formal. Tras ella, se proyecta una angustia existencial pendiente: la de nuestra identidad» (2006:15). El nombre, entonces, construye la configuración de lo que somos.

Identidad cultural, música e historia

Existe abundante bibliografía sobre la música y su historia en Latinoamérica que argumenta la inconveniencia de ese nombre para designar las culturas que habitan la región. Tal y como lo demuestra la aclaración que realiza Dale Olsen en el compendio *Garland Handbook of Latin American Music*, «[...] el término colonialista no representa el área de herencia cultural indígena ni africana, América Latina [...] refiere a la gente con herencia sur europea [...] con ese punto de vista usamos el término América Latina como un término de conveniencia»² (2008: 2). También, la colección de tres volúmenes titulada *Music in Latin America and the Caribbean: an Encyclopedic History* plantea estos problemas.

¹ Un ejemplo de esta situación es la respuesta de Carlos Fuentes a Sergio Marras (1992), respecto de la consulta sobre la existencia de América Latina que este último formuló al escritor mexicano y a otros 15 escritores, curiosamente, latinoamericanos.

² La traducción del inglés es nuestra.



En el prólogo del volumen uno, Malena Kuss es coincidente en lo *inapropiado* del nombre «Latinoamérica», porque «ni los americanos nativos ni los africanos y sus descendientes son latinos»³ y da por hecho su inexistencia en función de que ese nombramiento expresa un «acto de reduccionismo utópico». A pesar de ello, declara que uno de los objetivos de ese trabajo es «empoderar a los *latinoamericanos* y *caribeños*⁴ para dar forma a su propia historia musical, privilegiando sus modos de representación y tradiciones escolásticas» (Kuss, 2004: 6).

Ambos casos demuestran la vigencia de la afirmación de Phelan respecto de un beneficio colonial en la denominación de América Latina, y resulta coincidente con el férreo interés del mundo anglosajón en explicar qué y cómo es la música en Latinoamérica. A pesar del cuestionamiento o de la denuncia del apelativo latino referido al continente, ninguno de estos autores logra proponer una alternativa que supere las negaciones de las tradiciones indas y afroamericanas, aparentemente presentes en la fórmula «América Latina».

Si bien ese menosprecio por tales culturas se ha hecho, fundamentalmente, en el marco del liberalismo de fines del siglo XIX desde la conformación de los estado-nación latinoamericanos, especialmente en los centros neurálgicos de la cultura dominante es donde la colonización y la dominación, así como la esclavitud, fueron pensadas, desarrolladas y defendidas. La colonización española y portuguesa es un ejemplo de lo antes dicho. Y también sobresale el caso de Estados Unidos en donde el establecimiento de las colonias implicó la eliminación de los pueblos originarios en clave de limpieza étnica, situación que no terminó en el siglo XVIII, como resulta evidente con las circunstancias que enfrentan actualmente los afroamericanos, quienes continúan siendo el mayor número de personas que, por ejemplo, integran las cárceles.⁵

³ La traducción del inglés es nuestra.

⁴ El énfasis es nuestro.

⁵ A propósito mencionaba Manuel Ugarte que «bastaba con ver la situación del negro en esa república igualitaria para comprender la insinceridad de las premisas proclamadas» (Ugarte en Piñeiro Iñiguez, 2006: 132).

Lo que sí parecieran testimoniar los dos trabajos citados es el manifiesto interés y la concreta dedicación al estudio sobre la cultura y sobre la música de América Latina que, desde el panamericanismo norteamericano, elabora la musicología del país al norte del Río Bravo. El estudio de la música latinoamericana desarrollado por departamentos especializados de universidades norteamericanas expresa, a nivel cultural, el intento de alinear América Latina con los intereses políticos y económicos en el marco de un nuevo orden mundial a partir de 1945. No solo la formación de tales departamentos es coincidente temporalmente con la Guerra Fría, sino que, también, es sincrónico el fomento económico (a nivel institucional) de fundaciones y de asociaciones musicales estadounidenses en países y a músicos latinoamericanos, a veces mediante organismos multilaterales, como la Organización de los Estados Americanos (OEA). De esta forma, la negación de la existencia de la cultura latinoamericana tiene varios años de existencia y puede contraponerse a ella la contundencia de las razones de León Argeliers cuando afirma la falsedad sobre tal negación: «De lo contrario tendríamos que negar la esencia misma de las luchas emancipadoras [...] y prepararnos a negar, con evidente espíritu de colonizados, las conquistas que se anotan ya nuestros pueblos, en su lucha contra el neocolonaje» (Argeliers, 1972: 35). La construcción de herramientas teóricas que sean testimonio de los procesos sociales de la región ha sido objetivo del legado emancipador de los pensadores latinoamericanos, aquel de las luchas independentistas, y está vigente en las actuales propuestas de unificación política, económica y cultural. En ese pensamiento libertario encontraremos que la indicación de un gentilicio puede, también, expresar la condición socio-económica y cultural. Tal como lo expresa Fernando Ortiz para Cuba, bien vale para los demás países que integran la región, ya que «decir ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, negro, yucateco, chino y criollo [...] viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado» (Ortiz, 1940: 80). En ese sentido, el adjetivo gentilicio «Latina», aplicado a América por

los americanos,⁶ incluye a los que aún desde etnias diversas comparten un pasado colonial común y un posible futuro independiente en materia cultural.

Los intentos por reflexionar sobre la periodización de la historiografía musical en Latinoamérica están sopesados en dos trabajos actuales y contrapuestos. El del musicólogo chileno Juan Pablo González y el de la historiadora colombiana Juliana Pérez González (2010). En su libro *Pensar la Música desde América Latina*, González establece la existencia de tres momentos diferenciados en la historiografía musical en la región de los últimos ochenta años. El primero, denominado «Americanismo», tiene origen en América Latina y es «entendido y practicado como una suma o una agregación de partes nacionales más que como una visión integrada de ellas» (González, 2013: 26). Por ello, su configuración final se aproxima casi en términos miméticos con el nacionalismo, sobre todo a partir de 1940. Sus referentes son Francisco Curt Lange, Carlos Vega, Isabel Aretz, entre otros. El segundo momento es el «Interamericanismo», orientado desde Estados Unidos, que implicará el desarrollo de estudios y de investigaciones sobre la música latinoamericana, incluso en territorio, pero financiados el país del norte. Sus referentes fueron Charles Seeger y Gilbert Chase (entre 1940-19460), y Robert Stevenson y Gerard Béhage (entre 1960-1980). El tercer momento identificado es el de los «Estudios latinoamericanos», deudor de los estudios culturales, de género y poscoloniales. Ubicado también en Estados Unidos y coincidente con los desarrollos de la *World Music* y con la globalización. Este momento se caracteriza por la inclusión de varias disciplinas en sus estudios musicológicos.

Juliana Pérez González coincide con la delimitación del estudio histórico musical en tres momentos; sin embargo, se diferencia por la demarcación cultural y territorial a Hispanoamérica. La autora

⁶ Según analiza Piñero Iñiguez (2006), a finales del siglo xx el término América Latina se había impuesto, sin embargo, durante el siglo xx las tendencias indigenistas propusieron la denominación Indoamérica en un intento de recuperar la voz de los pueblos originarios, no sin contradicciones, como es el caso del primer indigenismo.

indica que por Hispanoamérica entiende «a los países americanos de habla hispánica» y posterga «para futuras investigaciones la inclusión de la literatura brasileña y de las regiones angloparlantes» (Pérez González, 2010: 16). Esto ya diferencia, en primer orden, la propuesta respecto de la del musicólogo chileno. La primera etapa, según la autora, tiene el peso en sus espaldas del positivismo histórico y se origina en el siglo xix hasta mediados del siglo xx. La segunda se extiende desde 1960 hasta la década del ochenta, momento en el que la musicología hispanoamericana se organiza metodológicamente para incluir la partitura como fuente historiográfica. En esta última la autora no encuentra un «cambio epistemológico inmediato» (Pérez González, 2010: 52). La tercera etapa comienza a partir de 1980 y se orienta por la identificación sobre el relato que argumenta y que pretende explicar y no meramente describir. A este momento lo denomina «historia social de la música», una calificación que, a nuestro criterio, no permite considerar las divergencias respecto de esa corriente historiográfica que poseen muchos trabajos musicológicos sobre música latinoamericana.

Del cruce entre ambas propuestas es posible sostener que los dos primeros momentos señalados por el musicólogo González (americanismos e interamericanismos) se corresponden con las dos primeras etapas propuestas por Pérez González, donde la tendencia histórico-positivista aglutina los rasgos musicológicos. El tercero (los estudios latinoamericanos) se orienta sobre el neoliberalismo, no así sobre el marco filosófico que tiene lugar en la segunda mitad de siglo xix.

La organización cultural y sonora del muy amplio territorio que involucra a América Latina y al Caribe muestra relaciones y correspondencias que exceden las fronteras políticas de segmentación continental, así como atraviesan diferentes lenguas, diversas perspectivas cosmogónicas, múltiples prácticas religiosas e, incluso, pueden unificar experiencias sociales conformadas por estratos económicos antagónicos. La música tropical es uno de los tantos ejemplos que podemos encontrar y, más aún dentro de ese gran género, el caso de la cumbia. Ésta se extiende desde el río Magdalena y la depresión momposina, en sus orígenes colombianos, hasta la Argentina, Brasil y Chile a partir de 1940.



Ha sido tradicionalmente producida y utilizada por clases sociales populares, pero, además, empobrecidas. Desde hace, al menos, unos veinte años puede encontrarse su consumo cultural en clases sociales acomodadas, reconociendo variaciones y adecuaciones sonoras.

Asimismo, la pregunta sobre qué es lo que designa la adjetivación *latinoamericano* presenta una dimensión múltiple. Concretamente ¿se trata de una entidad geográfica, cultural, geopolítica o económica? Esa pregunta debiera poder redefinirse, situarse con claridad su perspectiva ideológica porque no es inocente. Dado que su significación cambia si quien la formula lo hace desde los centros de producción metropolitanos (por ejemplo, desde el departamento especializado de estudios musicales latinoamericanos de una universidad norteamericana) o en el marco de un encuentro de un organismo multilateral en relación al fomento a la producción musical panamericana (como pudo ser el Consejo Interamericano de Música creado en 1956 por la OEA). Preguntarse sobre la existencia de lo latinoamericano como objeto de estudio definido tiene historia y, en la actualidad, es comprobable su impacto cultural, anche económico tanto en los dispositivos de promoción de su investigación e indagación en las instituciones multilaterales como en las universitarias.

En los libros, cuya materia es la historia musical de la región, del continente, de los países que comprenden Nuestra América (tal y como la ha denominado Martí) la definición de lo que se entiende por Latinoamérica, América Latina, Hispanoamérica, Iberoamérica, Indoamérica resulta una presencia constante; justamente porque organiza el contenido delimitando qué tipo o clase de música puede ser abordada. No obstante, algunas aclaraciones no son más que excusas para reafirmar el carácter externo de la perspectiva analítica que en sus orígenes ha sido europea y, desde hace ya varias décadas, es estadounidense. Sin embargo, es la propia música y su funcionamiento en el contexto de producción y de circulación la que desde el uso desarrollado históricamente de los materiales sonoros mestizos puede orientar las bases teóricas que permitan su conceptualización.

Categorías que explican la música de América Latina y en ella

En el intento por establecer líneas de análisis historiográfico que abordan la música producida o realizada en el territorio latinoamericano, se han propuesto diferentes nombres que caracterizan perspectivas, ideologías, formas y métodos de estudio entre sí conflictivos y representativos de la historia del continente. El *Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura*, desarrollado en 2010, dio como resultado la edición del libro *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (2010), de Albert Recassens y de Cristian Spenser Espinosa. En él se incluyen tres líneas teóricas fuertes de pensamiento que han explicado, al menos parcialmente, la cuestión cultural en la región: el mestizaje, el sincretismo y la hibridación. Queda claro que la reunión de los artículos que integran el libro permite una consideración muy amplia de los diferentes significados de tales categorías conceptuales. Las tres aunadas en una consideración peninsular involucra al legado portugués en la región de la mano del país continental, Brasil. En la introducción, se explica que la historia musical iberoamericana «ofrece un ejemplo de transformación [...] de los aspectos que la componen. [...] estos han estado marcados [...] por la influencia de migraciones, conflictos bélicos, transformaciones lingüísticas, [...] y procesos de mezcla racial» (Recassens & Spenser, 2010: 16).

Resulta ejemplificador de la vigencia de los mecanismos coloniales la comprensión de las tradiciones musicales de la región en el marco del *intercambio cultural* en lugar de exponer un proceso histórico que implicó la conquista, la dominación, el sometimiento y la persecución de la población originaria, tanto como de la implantada, producto de la esclavitud. La postulación de una península –conquistadora– que está presente culturalmente en el territorio americano y en la población –que se liberó de su dominación mediante luchas militares además de políticas– involucra la aceptación de la teoría del *encuentro de dos mundos* en el intento de explicar las actitudes imperialistas de la Europa renacentista. América Latina no es producto del encuentro, ni tampoco fue necesario su descubrimiento. América Latina es y ha sido la

voluntad de hombres y de mujeres que, sin rehuir del conflicto, imaginaron e imaginan mundos posibles –a veces– donde caben muchos mundos. Por eso Adolfo Colombres complejiza el concepto de mestizaje cuando afirma que «hay que tener en cuenta que este mestizaje no es resultado de un acuerdo, de un diálogo, de una relación armónica, simétrica, entre dos sociedades, sino de una violencia que opera en un marco de colonialismo o de neocolonialismo» (Colombres en Jalif de Bertranou, 1991: 32).

La condición mestiza de la cultura en Latinoamérica y de Latinoamérica es un hecho, en tanto permite comprender esa génesis original derivada de las tradiciones indoamericanas, afroamericanas y europeas, así como el de las demás corrientes migratorias. El origen de este pensamiento podría rastrearse en uno de los conceptos pilares para la comprensión del fenómeno cultural en América Latina: el de transculturación. Tal y como lo presenta Ortiz, la transculturación «expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, éste no consiste en adquirir una distinta cultura, sino que [...] implica [...] la pérdida de una cultura precedente, [...] y la creación de nuevos fenómenos» (Ortiz, 1940: 134).

La elaboración de un nuevo *bien cultural* a partir de los legados, impuestos o asimilados, y de las tradiciones originarias distingue esta categoría conceptual porque permite entender e identificar las realizaciones musicales latinoamericanas como entidades independientes. Esto implica asumir que los diferentes elementos explicitan una manera de ser sonora, cultural, política, económica y socialmente que resulta propia. Comprender el fenómeno de la transculturación como una transición incluye el pasaje, el movimiento de un estado hacia otro y, también, contiene la metamorfosis, el cambio. La mariposa no es oruga ni larva ni crisálida, pero hubo de serlo para ser lo que es. Su vuelo lleva el arrastre y la quietud, así la condición latinoamericana involucra la crisis que se origina en la polaridad identidad-alteridad (Podetti, 2004). Ese proceso por el cual la producción cultural latinoamericana no es una síntesis de afluentes que desembocan en ningún mar, sino una nueva realidad que abreva en las tradiciones culturales de los pueblos originarios, o nativos continentales, de los colonizadores y conquistadores europeos así como de los migrantes europeos del

siglo xx y de los afroamericanos, los pobladores desterritorializados para su sometimiento esclavo. Por ello, «el sonido de la cultura –representaciones y representantes de la identidad– ha sido transformado mediante intensas negociaciones sociales, culturales y políticas»⁷ (Neustadt, 2007: 11).

El planteo de la diversidad cultural para caracterizar a la región se expandió de la mano de la pretendida globalización en el marco de la organización del neoliberalismo desde 1973, si reconocemos en las dictaduras latinoamericanas sus primeros pasos (Klein, 2007). Esa pluralidad se usó como estratagema para extender a escala mundial el alcance de una particularidad local y, en esa maniobra, distingue como local a una identidad disidente (De Sousa Santos, 2001). Es decir, la condición divergente de la cultura latinoamericana no hace más que homogeneizar los bordes rústicos, puliendo asperezas que resultan identificadoras. En estos casos, la otredad conforma un mecanismo de dominación cultural en la medida en la que, por un lado, no logra explicar una característica distintiva en el continente –tampoco Europa es una unidad cultural homogénea y, claramente no lo es África ni Asia–. Por otro, desconoce a los rasgos que nos unen y estorba el desarrollo de los propósitos comunes (Aharonián, 1994: 80) dado que no basta con inspeccionar históricamente la realidad musical de pertenencia sino también el grado de penetración de la cultura imperial. Tal vez porque «no hay verdadera unidad que no contenga la diversidad, pero tampoco hay diversidades que tengan sentido sin una unidad que las contenga» (Podetti, 2004: 4).

Nuestra América, Latinoamérica

La música de nuestra América, como decía José Martí, es una decisión y una acción coherente con el convencimiento de que

⁷ El autor indica: «Por negociación de la identidad política, aludo al proceso de transculturación mediante el cual diferentes y a veces contradictorios elementos de lo nacional, de lo étnico y/o de lo socio cultural combinan uniformemente». La traducción es nuestra.



la independencia cultural no puede construirse sobre el legado colonial. Sin desmerecer las tradiciones europeas y las de Estados Unidos, la realidad de la región posee rasgos sonoros que la organizan.

Sostenemos que resulta un obstáculo para pensar la unidad latinoamericana la vigencia de un pensamiento que prima lo nacional por encima de lo regional, destaca en lo local la particularidad y reafirma por oposición la identidad, por lo cual «las fragmentadas narraciones estéticas, musicológicas, etnomusicológicas y folklorológicas, prolongan su constructos sobre métodos y enfoques diversos que continúan emanando de los centros hegemónicos de Europa y los Estados Unidos» (Hernández Baguer, 2011: 66).

Una mirada regional sobre la historia de la música está por construirse; esto ha sido predicado desde hace varias décadas por diferentes musicólogos. No es que no haya existido la pretensión de realización ni los intentos concretos; incluso ha sucedido desde intereses divergentes, como se ha señalado anteriormente. Los esfuerzos de la musicología latinoamericana por integrarse han sido testimoniados en los encuentros, en las jornadas y en los congresos cuyos ejes temáticos eran y son efectivamente la música latinoamericana o el músico latinoamericano. La Casa de las Américas y su acción musicológica es uno de los testimonios vivos de ese trabajo comprometido con la integración cultural de la región. Sin embargo, es escasa su repercusión en la enseñanza del grado universitario y en el nivel superior en general, lo que resulta un obstáculo de envergadura para la formación profesional de músicos y, por consiguiente, para la configuración de públicos específicos (Eckmeyer, 2014). Hay que destacar el invalorable trabajo realizado por musicólogos, como Alejo Carpentier, Argeliers León, Graciela Paraskevaidis, Coriún Aharonián, Omar Corrado, entre otros tantos, que contribuyeron al establecimiento de la problemática latinoamericana en torno a la música y a la composición musical desde un pensamiento emancipador.

Esto último se refiere, directamente, a la vinculación entre la investigación historiográfica musical y su transferencia educativa, fundamental para la promoción de transformaciones en las ideas más radicales sobre la identidad cultural en el plano musical de la región. En muchos de estos casos su legado es, a la vez, testigo de

su accionar coherente con el compromiso y con el conocimiento de la música latinoamericana. Pero está claro que para poder incorporar y profundizar el estudio de la música en Latinoamérica y desde Latinoamérica, construyendo una perspectiva regional de la historiografía musical es menester elaborar un corpus teórico propio y general que permita abarcar la diversidad cultural de la región y, a la vez, reconocer los nodos en los cuáles la trama de relaciones musicales explica ese pasado común y orienta sobre un posible futuro. Ese corpus teórico debe poder ser general también porque ya está demostrado que la parcelación en las historias nacionales de la música no puede explicar incluso los propios géneros musicales o los procesos sin recurrir a fenómenos culturales, a prácticas y a consideraciones que trascienden las fronteras geográficas. A tales fines es necesario reconocer que la herencia de la musicología europea ha tenido total aceptación en Latinoamérica, con orientación por el nacionalismo ideológico alemán de finales del siglo XIX. Así, el estudio de la música latinoamericana toma un sesgo esencialista al conjugarse con los proyectos nacionalistas locales (Madrid, 2010). Este hecho no niega los logros y los esfuerzos de musicólogos y de historiadores de la música por vincularse y por compartir trabajos a nivel regional, que aún en los conflictos y en las tensiones presentados, atestigua la voluntad y la necesidad de agruparse. Pero, para no «encontrar, por cierto, nuestro escondido rostro en la perpetuación artificial de trajes, costumbres y objetos típicos que los turistas exigen a los pueblos vencidos» (Galeano, 1988: 25), resulta indispensable reconocer en la transculturación un eje conceptual que convoque tanto a la producción musical como a su circulación y que permita la convivencia sin por ello borrar las divergencias tanto del ámbito popular como del académico. Decir «merengue», «bomba», «samba», «tango», «candombe», «calipso», «son», «habanera» o «bambuco» implica la presencia sonora de claves rítmicas antes que de síncopas; la organización festiva y ritual de grupos poblacionales marginales económica, social y políticamente en un continente diferente al de su origen étnico; la realización musical en el espacio público al que relegaron a los afrodescendientes durante la esclavitud y después de ella.

Aún desde la teoría de la dependencia se ha afirmado, a partir de la música del ámbito académico, que «toda América Latina tie-

ne un proceso histórico musical similar» (Terzián, 1975: 17) caracterizado por la aproximación folklórica al acervo cultural, luego la composición a la usanza de la ópera italiana y al Salón musical del siglo XIX, que orientará hacia el nacionalismo romántico e impresionista a la música durante el siglo XX. El desarrollo del nacionalismo durante el siglo XX en Latinoamérica produjo cierta uniformidad estilística pero sobre la base del legado cultural europeo. Es el elemento armónico y su disposición tímbrica lo que homogeneiza las composiciones de ese estilo por lo cual «los regionalismos no fueron suficientes para quebrar la relativa uniformidad de estilos, dentro de los nacionalismos» (Neves, 1997: 220). Es claro que «afirmar que existe un modo común para componer música en Latinoamérica es audaz» (Belinche, 2011:189), pero definitivamente es incompleto sintetizar un único proceso en la historia de la música de Latinoamérica y, por consiguiente, afirmar la existencia de un lenguaje común a todos los países (Neves, 1997: 218). Por esa operación resulta fácil afirmar que la práctica compositiva de América Latina posee una dependencia cultural importante, empero «somos lo que hacemos, y sobre todo lo que hacemos para cambiar lo que somos: nuestra identidad reside en la acción y en la lucha. Por eso la revelación de lo que somos implica la denuncia de lo que nos impide ser lo que podemos ser» (Galeano, 1988: 25).

La integración Latinoamericana ha sido un anhelo que ya tiene doscientos años de pensamiento formal y de acción social. Contiene a un proyecto político y cultural asentado en cuestiones económicas e históricas. Una teoría de la historiografía musical propia deberá estar «fundada en la praxis de la música latinoamericana, en la realidad histórica de nuestra América [...] éste será el instrumento conceptual para una crítica nuestra, para la música nuestra» (Argeliers, 1972: 36). Por todo esto, se imagina indispensable la inclusión y la ponderación jerárquica de los temas y de los problemas de la historia de la música latinoamericana en la enseñanza profesional en el grado universitario. Porque las bases conceptuales son necesarias en la medida en la que contribuyen con la comprensión de la realidad y permiten plantear nuevos desafíos.

Referencias bibliográficas

- Ardao, A. (1993). *América Latina y la latinidad. 500 años después*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.
- Jalif de Bertranou, C. A. (comp.). *Ponencia en las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano de 1989*. Mendoza: Ediunc.
- Eckmeyer M. (2014) "Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la música", ponencia presentada en las 7mas Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP.
- Galeano, E. (1988). «Defensa de la palabra». *Nosotros decimos No (Crónicas 1963-1988)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, J. P. (2014). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Hernández Bager, G. (2011). «Latinoamérica en el imaginario de Argeliers León. Para una interpretación de su cancionero cubano». *Boletín Música. Revista de Música latinoamericana y caribeña*, N.º 28, pp. 63-81.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kuss, M. (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1. Performing Beliefs: Indigenous Cultures of South America, Central America, and Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Marras, S. (1992). *América Latina: marca registrada*. Buenos Aires: Zeta.
- Madrid, A. (2010). «Música y nacionalismo en Latinoamérica». En Recánsens Barberá, A., Spenser Espinosa, Ch. (eds.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Editorial Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX – Akal.
- Neves, J. M. (1977). «Estudio comparativo dentro de la producción musical Latinoamericana». En Aretz, I. (ed.). *América Latina en su música*. México D.F.: Siglo XXI.
- Olsen, D., Sheehy, D. (2008). (comp.). *The Garland Handbook of*



Latin American Music. New York: Routledge.

Ortiz F, (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Cuba-España: Madrid.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Phelan, J. L. (1979). *El origen de la idea de América*. México D.F.: unam.

Piñeiro Iníguez, C. (2006). *Pensadores latinoamericanos del siglo xx. Ideas, utopías y destino*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Recasens, A., Spencer Espinosa, C. (eds.) (2010). *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid: SEACEX y AKAL.

Terzián, A. (1975). «Nuevos mundos sonoros». Revista *Siglo undecimo*. *Historia temática del siglo xx*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Referencias electrónicas

Aharonián, C. (1994). «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <http://www.jstor.org/stable/780232?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Argeliers, L. (2011). «Confrontar la existencia de una música latinoamericana como realidad estéticamente identificable» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<https://www.yumpu.com/es/document/view/33816329/editorial-casa-de-las-americas/33>>.

Neustadt, R. (2007). «Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.202>>.

Podetti, J. R. (2004). «Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización» [en línea]. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<https://es.scribd.com/doc/144778815/Ramiro-Podetti>>.

INVESTIGACIÓN Y ARTE

LAS TESIS DE GRADO EN PLÁSTICA DE LA FBA

Julia Lasarte

julia.lasarte@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Sol Massera

solmassera@gmail.com

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Laura Molina

laurahmolina@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación
Social
Universidad Nacional de la Plata
Argentina

Resumen

A partir del marco epistémico que comprende a la producción artística como capaz de tener una carga de conocimiento, se analiza la transformación de las tesis de grado en Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este cambio realizado entre los años 2011 y 2012, que reduce el número de páginas de 30 a 5, genera un distanciamiento de la mirada tradicional del conocimiento, con un eje discursivo y logocéntrico, y se aproxima a una concepción de conocimiento construido a partir de investigaciones en arte, cuyo eje es experiencial y hermenéutico. Para ello, se toman tres estudios de caso de tres graduados de Plástica, y se separan y se observan las diferencias reales entre una tesis de Plástica y una tesis de Historia del Arte.

Palabras clave

Investigación en arte, epistemología de las artes, arte, conocimiento

Abstract

From the epistemic framework that understands the art production as one which is capable of having knowledge, the transformation of the theses on Plastic Arts of the Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP) is analyzed. This change, which took place between 2011 and 2012 and in which the number of pages is reduced from 30 to 5, creates distance from the traditional point of view of knowledge, with a discursive and logocentric focus, and approximates a concept of knowledge built from the research in art, which focus is experiential and hermeneutical. With this aim, three study cases from three graduates in Plastic Arts are taken into account and the real differences between a thesis on Plastic Arts and one on History of Art are separated and analyzed.

Key words

Research in art, epistemology of art, art, knowledge



Tradicionalmente, las corrientes de pensamiento modernas y positivistas han considerado el arte fuera del selecto grupo capaz de generar conocimiento. Esto se debe, en parte, a que desde el establecimiento del tradicional método científico positivista se ha naturalizado una relación unívoca entre la investigación científica y la investigación (Hernández, 2008). A su vez, la investigación científica se considera, en esta óptica, el *único* método capaz de generar conocimiento científico, conocimiento que se encuentra por encima de los otros tanto en jerarquía como en validez y que debe cumplir con las condiciones de objetividad, de previsibilidad y de reproducibilidad. Un conocimiento verdadero, final, objetivo, universal y atemporal, como si tal cosa fuera posible en cualquier área. Entendido el conocimiento de esta manera, no habría en él lugar para el arte o, de existir un lugar, sería el que le corresponde a un conocimiento sensible, que es –dentro del marco ilustrado– un conocimiento inferior al que la razón no puede dar cuenta (García & Belén, 2013). Pero «la investigación científica es sólo un tipo de investigación, [...] no la única posible» (Hernández, 2008: 89).

El contexto de la cultura contemporánea ha favorecido el acercamiento de otros saberes no considerados por la tradición. El método científico no es el único capaz de acercarnos a la realidad; existe, además, una aproximación a la misma desde el sentido común (siempre histórica y culturalmente condicionada) y un conocimiento mítico, mágico, religioso, filosófico y estético del mundo fenoménico (García & Belén, 2013). La noción de investigación ha tenido que ampliarse y que reestructurarse más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes (Hernández, 2008). Entre estos fenómenos se encuentra el arte. Desde esta nueva visión, se reconoce como capaz de generar conocimiento que, sin ser necesariamente científico, permite la interpretación de la realidad que rodea la vida y al hombre (García & Belén, 2013). El arte se entiende como una manera no sólo de observar o de interpretar el mundo, sino como una manera de construirlo dinámicamente a través de procesos constructivos. En este sentido, y entendido de esta manera, el arte es experiencia de verdad y de conocimiento. Su valor no reside en la observación y en la categorización *objetiva*

de la realidad, reducida ésta a un modelo matemático, sino en una práctica transformadora de la realidad, dinámica y compleja, tanto desde la esfera de la producción como de la recepción.

Hasta no hace mucho, los proyectos de investigación docente de arte eran juzgados y evaluados con los parámetros de otras disciplinas y, muchas veces, un físico se encontraba diagnosticando a un artista plástico, a quien se le exigía verificación, contrastación, objetividad; en fin, *resultados científicos* en su producción. Pero el arte es otra cosa, es conocimiento plasmado, es cognitivo, es racional, pero no es discursivo, no suma al logocentrismo imperante, ya que la obra de arte hace hablar a la realidad, pero no con palabras. Los artistas realizan una indagación, una exploración; es decir, una investigación para realizar la obra, aunque no haya una investigación científica que siga un método dado. Al respecto, Silvia García y Paola Belén explican:

Es así que el objetivismo y el metodologicismo resultan insuficientes para entender esa verdad relacional, puesto que la verdad del arte no puede concebirse como una representación inmutable de lo que es realmente el objeto dado ni puede traducirse a un concepto, sino que se trata del acontecimiento al que pertenecemos, una verdad que tiene lugar de manera dialógica y que representa un desafío para nuestra comprensión (García & Belén, 2013: 31).

Se entiende, a través de esta cita, que la idea de diálogo no se refiere a una comunicación discursiva que construye una verdad argumentada desde el lenguaje, sino a una «experiencia de verdad», una verdad hecha presente. El conocimiento no es exclusivo de los científicos y, menos aún, en el campo de lo social.

Investigación en Arte

La obra de arte, entonces, hace existir algo que antes resultaba invisible y, a su vez, induce a una ampliación de la realidad (Wagensberg, 2014). Una obra de arte puede lograr transformación y reflexión en el receptor, despliega un abanico de conocimientos que, sin ser científicos, es conocimiento al fin. Como dice Jorge

Wagensberg, no hay mejor manera de acceder al conocimiento que a través de la interdisciplinariedad. Ésta logra que la ciencia y el arte se complementen en el acceso al conocimiento, ya que una obra de arte es un pedazo finito de la realidad que comprime y enmarca un pensamiento; y conocimiento es pensamiento simplificado, codificado y empaquetado que se ayuda de cierto lenguaje para trasladarse de una mente a otra (Wagensberg, 2014). Al respecto, Russo señala:

Así como hay conocimientos que cobran forma por la palabra oral o escrita, y otros que pueden ser formulados mediante un cálculo o una notación algebraica, están aquellos que pasan por las imágenes o por la experiencia sensible, activados por la escucha, lo táctil o la percepción y acción del cuerpo en el tiempo y el espacio. Es misión de la educación universitaria en el terreno de las artes el promover y vincular esa doble vía: la del conocimiento de lo artístico y el conocimiento por lo artístico (Russo en Belinche, 2011: 170).

Desde este marco epistémico, podemos considerar a las investigaciones artísticas como productoras de un conocimiento válido. La labor del artista y la del científico se acercan, ya que tanto el conocimiento científico como el artístico son atravesados por los espacios culturales e institucionales de construcción y de legitimación del conocimiento, aunque sin afirmar que son similares en su construcción (García & Belén, 2013).

Según Henk Borgdorff (2005) las investigaciones artísticas se distinguen de otro tipo de investigaciones por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Dentro de las investigaciones artísticas este autor distingue tres tipos de investigaciones, según su naturaleza: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes.

Por un lado, la investigación sobre las artes es la investigación que tiene como objeto de estudio a la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Por otro lado, la investigación para las artes puede

describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. Por último, la investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Se refiere a la investigación que no asume la separación entre sujeto y objeto, y que no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. A partir de esta mirada, la práctica artística puede ser calificada como investigación y la obra de arte como el resultado final de dicha investigación. Sin embargo, no toda obra de arte es una producción de conocimiento.

Para ello requiere, en primer lugar, de una indagación previa, de una búsqueda que va desde el contexto sociocultural en el que ella nace hasta los materiales que la obra necesita para ser lo que debe ser. Dicha investigación no está sujeta a la rigurosidad de un método preestablecido, sino que se lleva a cabo de otra manera. En segundo lugar, la producción artística debe tener por finalidad ampliar nuestro conocimiento y entendimiento y debe tratarse de una investigación original, ya que, en palabras de Belén y García, la producción y la investigación artísticas hablan de una dinámica que hace posible la fijación condensada y la transmisión de experiencias, donde esa dinámica no es otra cosa que su carácter simbólico. Este carácter simbólico no se reduce a un proceso discursivo o semiótico, sino que puede tener distintos tipos de formatos experienciales, como las experiencias artísticas. En tercer lugar, al igual que en otro tipo de investigaciones, debe comenzar a partir de un obstáculo, de una sospecha o de una duda, que genere preguntas disparadoras, dentro del marco de la cultura y, en el caso específico de las investigaciones artísticas, pertinentes para el contexto de la investigación y del mundo del arte, y debe emplear métodos que sean apropiados para el futuro estudio. En cuarto lugar, el proceso y los resultados de la investigación deben estar apropiadamente documentados y ser difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio, tanto en espacios académicos como espacios artísticos. En quinto, y último lugar, es



indispensable que la producción artística, para adquirir su status de generadora de conocimiento, sea una experiencia replicable, ya que un conocimiento para ser tal debe tener: contenido, método y lenguaje (lenguaje no necesariamente discursivo, sino, también, artístico).

A partir de estos conceptos, la investigación en artes originada en la década del ochenta hace escuela y se convierte en corriente en el siglo XXI, denominándose «Investigación Basada en Artes» (IBA). Los beneficios que proporciona la IBA son: buscar otras maneras de mirar y de representar la experiencia, tratar de desvelar aquello de lo que no se habla y plantear cuestiones que otras formas de investigar no plantean. A su vez, la IBA no propone llegar a una verdad última y objetiva, sino que busca disparar reflexiones, pensamientos, diálogos y, de esta manera, entablar un puente entre el artista y el espectador. La IBA trata de evitar la ficción perfecta que representa de manera unívoca la realidad y da la posibilidad al lector de completar el relato (Hernández, 2008). Además, es más accesible que el discurso académico erudito y permite tener mayor alcance e impacto.

Casos de estudio

En el mundo académico universitario, una de las formas con las cuales se genera nuevo conocimiento son las tesis de grado que los alumnos deben realizar como requisito para obtener su título. Las tesis de grado para las carreras de Licenciatura en Plástica de la FBA de la UNLP requerían, hasta el cambio de plan del año 2006, una extensión de, al menos, treinta páginas. Esto implicaba una notable similitud entre las tesis de Plástica y de Historia del Arte, ya que a ambos tesisistas se les exigía una investigación clásica, asumiendo que el Licenciado en Plástica debía seguir parámetros equivalentes al del Historiador del Arte. Sin embargo, con el nuevo plan de estudios devino una nueva metodología para realizar la tesis de Plástica, ya que se cambió la reglamentación del plan: ahora se prioriza, en el postulante al título de Licenciado en Plástica (con orientación en Grabado, Cerámica, Pintura, etcétera) que su obra sea el núcleo central de su tesis y que esté acompañada por cinco

o diez páginas de texto, que funcionan como marco de referencia, como estructuración y como explicitación del proceso de concepción, el lenguaje y la metodología. Estas páginas, entonces, ya no son el núcleo central de la tesis, porque el cambio en el plan de estudios evidencia esta reorientación epistémica que se observa en la concepción del arte y que posee en sí carga cognoscitiva.

En el Banco de Tesis de la FBA se encuentran varios ejemplos de tesis de grado del plan de 2006 y del nuevo. A continuación, observaremos tres ejemplos de tesis de graduados en Plástica con la nueva metodología.

Primer caso: *No estás solo, estoy con vos*

Esta tesis fue desarrollada por Agustina Girardi, en 2014, y su directora fue Julieta Lamenza. A partir de una situación personal, la enfermedad prolongada de su madre, de sus idas y vueltas al Hospital Doctor Ricardo Gutiérrez, Julieta Lamenza planteó su tesis de grado durante siete años. Al presenciar cómo la gente transita ese tipo de experiencias decidió realizar una intervención callejera en la pared de la calle frente al hospital, donde pegó afiches que escribían la frase «No estás solo, estoy con vos» [Figura 1], una palabra por día hasta completarla. Realizó un registro fotográfico y audiovisual de esa acción que, posteriormente, mostró en el Museo de Arte y Memoria (MAM), acompañado de textos poéticos.



Figura 1. *No estás solo, estoy con vos* (2014), Julieta Lamenza

Este trabajo de tesis propone una mirada sobre varias problemáticas que atraviesan la vida y el arte contemporáneo, entre ellas, el rol del arte en la sociedad en general y en las problemáticas personales en particular; la calle como espacio de intervención artística frente a los espacios legitimados, como el museo; los posibles interlocutores de la obra de arte; y la apropiación de materiales no artísticos, el afiche, como materialidad artística.

En primer lugar, frente al cuestionamiento acerca del rol del arte en la sociedad en general y en las problemáticas personales en particular, la autora propone un arte vinculado de forma inseparable a la vida, que atraviese todos sus momentos y que funcione como herramienta de transformación de la vivencia cotidiana.

En segundo lugar, y acompañando esta vinculación del arte con la vida, la obra transita dos espacios muy diferentes entre sí: el espacio callejero y el espacio del museo. De esta manera, se expone cómo influye el espacio de contención de la obra en su significado final y qué estrategias necesita el espectador para abordar estos dos espacios. En tercer lugar, al habitar el espacio callejero, se proponen otros posibles interlocutores de la obra de arte. La artista elige como espectadores de su tesis, como destinatarios directos de su obra, tanto a los familiares y a los pacientes como a los trabajadores, a los doctores y a las enfermeras del hospital donde vivió su propia historia. En cuarto, y último lugar, la elección del soporte afiche para el trabajo profundiza la posibilidad de habitar la calle y de generar un vínculo con el transeúnte, con el que circula por este «no lugar» y genera un vínculo directo al utilizar sus códigos y sus materialidades (Augé, 2000).

En conclusión, este trabajo genera nuevos conocimientos desde una mirada contemporánea sobre cómo el arte puede habitar diversos espacios simbólicos y, así, generar nuevos lazos sociales frente a una experiencia compleja y dolorosa.

Segundo caso: Recurrencia. La casa, refugio y protección

Esta tesis fue realizada por Juan José García, durante el año 2013, y su director fue Pablo León. Su obra, según su autor, busca trabajar y problematizar el concepto de *casa* y lo hace a través de

esculturas con formas de casas precarias, realizadas con maderas de *pallets* recuperados de la calle por el artista, que forman una instalación. Las casas son cubos de madera con aberturas que funcionan como entradas y como techo de chapa, asentadas en cuatro pilares que las separan del suelo [Figura 2].



Figura 2. *Recurrencia* (2013), Juan José García

La primera línea de la introducción de esta tesis explicita sus antecedentes teóricos en el Arte Povera, arte pobre, tendencia artística de los años sesenta que se sirve de elementos desechados, de poco valor, idea que se subraya en la metodología de obtención de la materia prima de esta obra. La tesis está acompañada de breves poemas realizados por el autor que reconocen la autorreferencialidad de la obra y su alcance ideológico. Por ejemplo, uno de ellos se titula «Yo, cartonero», que, de esta manera, permite enlazar la obra con su carga social y política.

Ciertamente, esta obra invita a reflexionar sobre la situación social de los recolectores urbanos y sobre el déficit habitacional de nuestra población, pero también invita a pensar simbólicamente y a salir de los lugares comunes y de las asociaciones simples. La producción complejiza la idea de casa, que se puede entender como *refugio* y como *protección*, pero que aquí aparecen sumamente frágiles y despojadas. Como dicen Silvia García y Paola Belén, citando a Martin Heidegger, «los objetos cotidianos aparecen así iluminados por una luz nueva cuando son transformados por el arte» (García & Belén, 2013: 32). Estas «casas» que García

el nivel de grado. A partir de esto, se pueden generar nuevos desafíos y, así, aceptar el valor cognoscitivo de la obra artística y utilizarlo como eje para laboratorios, unidades de investigación y tesis de posgrado. Podemos, incluso, pensar que la breve fundamentación escrita que se exige hoy en las tesis de grado puede llegar a ser dispensable si se sigue reconociendo el valor epistémico del arte. Esta nueva mirada epistémica y estos nuevos modos de tesis de grado en arte amplían las posibilidades de una construcción académica hacia una mirada transdisciplinar y compleja del conocimiento.

Referencias bibliográficas

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.

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

Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Buenos Aires: Tusquets.

Referencias electrónicas

Borgdorff, H. (2005). «El debate sobre la investigación en las artes» [en línea]. Consultado el 14 de julio de 2015 en <<http://www.gridspinoza.net/es/node/984>>.

Hernández, F. (2008). «La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación» [en línea]. Consultado el 25 de septiembre de 2015 en <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>>.

IMAGEN, HISTORIA Y ANACRONISMOS

UN ABORDAJE A GEORGES DIDI-HUBERMAN

Melissa Mutchinick

melissamut@gmail.com

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

Resumen

El presente trabajo propone una lectura crítica de las posturas que elabora Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008), a fin de repensar los paradigmas sobre los que nos hemos planteado, hasta aquí, la historicidad y, sobre todo, el lugar que ocupa la imagen en ella. Prestaremos especial atención a la recuperación que hace de los postulados que Walter Benjamin desarrolla en la primera mitad del siglo xx, donde propone una mirada sobre la historia a contrapelo y rompe con la idea positivista de un desarrollo lineal a través del concepto de progreso.

Palabras clave

Imagen, historia, anacronismo

Abstract

This work suggests a critical reading of the position that Georges Didi-Huberman elaborates in *Devant le Temps. Histoire de l'Art Et Anachronisme des Images* (2008) [Before Time. Art History and Anachronistic Images] in order to rethink the paradigms on which we have considered historicity and, above all, the role that image plays in it. We will give special attention to the recovery of the postulates that Walter Benjamin develops in the first half of the 20th century, in which he suggests a new way of looking at history that goes the wrong way round and breaks with the positivist idea of a lineal development through the concept of progress.

Key words

Image, history, anachronism

Pensar la imagen (en sus diferentes soportes y formatos) en relación con la historia y como hecho de memoria nos lleva a establecer la noción de anacronismo que desarrolla Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008). En la apertura del libro hace explícita su apuesta y propone hacer una revisión arqueológica crítica de los modelos del tiempo y del uso de la historia como disciplina de esos modelos «que quiso hacer de la imagen su objeto de estudio» (Didi-Huberman, 2008: 35).

Nos interesa destacar, sobre todo, la recuperación que hace de la postura de Walter Benjamin, si bien en su libro sigue con admirable reconocimiento a otros dos filósofos alemanes igualmente innovadores, Aby Warburg y Carl Einstein, quienes, considera, han puesto «la imagen en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y construyeron una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo» (Didi-Huberman, 2008: 15). Michael Löwy completa esta idea al insistir sobre la revolución permanente que estos pensadores –a su vez evoca, entre otros, a Ernst Bloch, a Gustave Landauer, a György Lukács y a Erich Fromm– habrían hecho surgir en relación con «una nueva concepción de la historia, una nueva percepción de la temporalidad, que rompe con el evolucionismo y con la filosofía del progreso» (Didi-Huberman, 2008: 75).

Pero la intención que nos lleva a realizar una lectura crítica de las nociones que Didi-Huberman recupera de Benjamin es la de destacar la necesidad de repensar los paradigmas sobre los que nos hemos planteado, hasta aquí, la historicidad y, sobre todo, el lugar que ocupa la imagen en ella. No nos centraremos en los cuestionamientos particulares sobre la historia del arte, sino sobre la idea misma de historia, de una historia en minúsculas, y de su relación con la imagen.

Didi-Huberman plantea que, desde el tronco común de Aby Warburg, se desencadenaron dos posturas, dos caminos posibles para pensar la historia del arte (y, en particular, el lugar de la imagen). Una de estas líneas, que ha cobrado mayor rigor y fue hegemónica durante largo tiempo, es la que sostiene Erwin Panofsky, proferida en su escrito «La historia del arte es un discurso humanista» (1979). La postura panofskyana, basada en la iconología y en el símbolo, se sostiene en el modelo *historia-deducción*. En el lado

opuesto podría pensarse la postura benjaminiana, antropológica, que propone tomar la historia *a contrapelo*, noción que Benjamin desarrolla en su texto «Sobre el concepto de historia» (1959). Esta postura, ignorada en ese largo tiempo, resurge en las últimas décadas como una necesidad ineludible y es recuperada por numerosos teóricos contemporáneos, provenientes de diversas disciplinas, para pensar y para cuestionar las nociones de historia, de progreso, de modernidad y de posmodernidad, necesidad, en fin, para poder pensar nuestro *Ahora*.

Cabe destacar el rechazo teórico por parte de Panofsky hacia Benjamin, causa por la cual este último no pudo formar parte del Instituto Warburg. Benjamin lo manifiesta en una carta enviada a su amigo Gershom Sholem donde encuentra «la respuesta de Panofsky fría y cargada de resentimiento» (Didi-Huberman, 2008: 148). Didi-Huberman comprende este rechazo por parte de Panofsky como un desacuerdo sobre los fundamentos, no sólo metodológicos, sino, sobre todo, por la concepción misma de la historicidad, pues supone, con cierta convicción, lo que Panofsky había visto en el escrito de Benjamin; sostiene que «había visto el tiempo –ese tiempo histórico que quería examinar bajo el ángulo de una “unidad de sentido” [...]– devenir de repente turbulento» (Didi-Huberman, 2008: 150). Lo había visto desmontarse y, con él, cómo se desmonta la continuidad del devenir histórico. En síntesis, Panofsky comprendió muy bien el anacronismo de Benjamin, de ahí su rechazo.

Al tomar la historia *a contrapelo*, lo que Benjamin pretendía era *hacer estallar el continuo de la historia* y, de tal modo, poner el saber histórico en movimiento. Pues, en su concepción, el pasado ya no es tomado como punto fijo dentro de una línea temporal; Benjamin rechaza por completo la idea de un desarrollo lineal a través del concepto de progreso, dado que, según él, «el concepto del progreso histórico de la humanidad no puede ser separado del concepto de su progresión a través de un tiempo homogéneo, vacío» (Benjamin, 1967: 65). Considera, por el contrario, que el pasado «debe devenir inversión dialéctica e irrupción de la conciencia despierta» (Didi-Huberman, 2008: 152).

Al oponerse a la noción lineal de la historia, Benjamin propone otra caracterizada por la imagen de la *constelación*, donde los



acontecimientos pasados son vinculados entre sí y con el presente más allá de una idea de causalidad, sino por saltos y por choques. Ejerce, así, un carácter de juego perturbador con la memoria, pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento que permite pensar la historia no en un «tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo lleno con la presencia del ahora» (Benjamin, 1967: 65).

La noción de anacronismo

La pregunta que abre el debate, y desde la cual Didi-Huberman construye los basamentos para su revisión arqueológica, es: ¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen? Es a partir de esta pregunta que va a sostener la noción de anacronismo desde su «virtud dialéctica», tomando en consideración que es a partir del pliegue exacto de la relación entre imagen e historia donde parece surgir el anacronismo. En este sentido, propone que sólo es posible reconocer la temporalidad de la imagen haciendo intervenir previamente la dialectización entre el elemento histórico que la produce y el elemento anacrónico que la atraviesa. Ahora bien, para poder pensar la historia en estos términos, la propia disciplina histórica se ve obligada a enfrentarse al anacronismo que emerge de este pliegue, abrirlo y dejar florecer la paradoja (Didi-Huberman, 2008: 48-51).

Desde esta dialectización, Didi-Huberman entiende el anacronismo como modelo que rompe con la linealidad del relato histórico, esto es renunciar al modelo del progreso, propio del positivismo, y pensar la historia no ya como un saber fijo, sino en sus discontinuidades y en los anacronismos del tiempo que ella misma conlleva: «abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria» (Didi-Huberman, 2008: 147).

Retoma, en este sentido, la noción de Benjamin de pensar la historia a contrapelo, pues es en este *a contrapelo* donde reivindica un punto de vista ahistórico, pero no como negación de la historicidad, sino para dejar de lado un punto de vista de una historia abstracta y apelar, así, a una «historicidad específica» y entablar «conexiones atemporales» para recurrir a una temporalidad más fundamental,

susceptible de descubrir o de construir. Se genera, así, un movimiento dialéctico, indispensable según Benjamin, para una recuperación y para una reestructuración de la historicidad. Si asumimos que no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, que es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado, entonces podríamos saber plantear las preguntas convenientes para *reconstruir* ese pasado.

Desde este punto de vista, y según lo que propone Marc Bloch (2001), Didi-Huberman plantea, entonces, que «el conocimiento histórico sería un proceso al revés del orden cronológico“un retroceso en el tiempo”, es decir, estrictamente, un anacronismo» (Didi-huberman, 2008: 54). Sin embargo, esto, no sería más que invertir el camino recorrido, pero manteniendo su linealidad; lo que queda ausente en este «film pasado al revés», que propone Bloch, es el montaje y el encuentro de los tiempos heterogéneos. Al plantear que el objeto cronológico no puede ser pensado más que en su contrarritmo anacrónico, Didi-Huberman se pregunta, entonces, cómo llamar a este objeto, dado que, en tal caso, la palabra ‘anacronismo’ no designaría más que una «vertiente de su oscilación», es decir, su contracara.

Al coincidir más con la reflexión de Jacques Rancière (1996), Didi-Huberman encuentra en la anacronía no solamente el tomar el tiempo al revés, sino también cómo hace:

[...] circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo [...] [de modo tal que] la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un mismo tiempo es la condición del hacer histórico (Didi-Huberman, 2008: 56).

De allí que proponga añadir a su hipótesis la palabra ‘síntoma’: «solo hay historia de los síntomas». Esta noción denota una doble paradoja de índole visual y temporal. La paradoja visual la encuentra en la *aparición*, en este sentido el *síntoma* interrumpe el curso normal de las cosas, es decir, el de la representación. La del tiempo la reconoce en el *anacronismo*; aquí el *síntoma* interrumpe el curso de la historia cronológica y compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Sin embargo,

Didi-Huberman apunta al final de cada paradoja que «lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene», por lo que podría pensarse así en un «inconsciente de la representación», en lo que concierne a la imagen-síntoma, y en un «inconsciente de la historia», en lo que hace al síntoma-tiempo (Didi-Huberman, 2008: 64).

Todo este recorrido da cuenta de la complejidad que acarrea un pensamiento anacrónico, plagado de paradojas, de contradicciones y de fracturas, pero acaso ellas, se pregunta Didi-Huberman, ¿no expresan, justamente, los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo, el aspecto claramente complejo y sintomático de esos mismos cambios en la historia?

En relación con el anacronismo de las imágenes plantea que frente a ella estamos siempre ante un objeto de tiempo complejo, impuro el anacronismo sería, así, «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi-Huberman, 2008: 39). Pues, según él, en la imagen nos enfrentamos siempre a un encuentro de tiempos heterogéneos que no cesan de reconfigurarse. En este sentido explica:

Ante una imagen –tan antigua como sea, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...] Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (Didi-Huberman, 2008: 32).

Con esto, el autor retoma la idea que ya proponía Benjamin de la imagen como dialéctica en suspenso. Según Benjamin, una imagen es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago que forma una constelación mientras que la relación entre el presente y el pasado es puramente temporal y continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. El suspenso aquí es pensado como *cesura*, es la inmovilización momentánea, la síncope en un movimiento o en un devenir. Pero no como simple interrupción del ritmo, sino como contrarritmo, como ya mencionamos, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia.

El aspecto dialéctico de esta visión sostiene que el choque de

tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo. Esto hace que la imagen pase a estar «abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo», principio que solo puede ser entendido dentro de una cierta «dinámica de la memoria» (Didi-Huberman, 2008: 42).

El pasado como hecho de memoria

En tanto lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la historia en su proceso está hecha de *caídas* y de *irrupciones*. El modelo dialéctico de Benjamin que referíamos hace un momento sostiene series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde en cada objeto del pasado chocan «su historia anterior» y su «historia ulterior», donde los objetos del pasado no se mantienen incólumes, sino que son constantemente resignificados cada vez que son recuperados. El modelo dialéctico aquí es convocado para dar cuenta de una experiencia del tiempo. Es de este modo que Benjamin pasa del punto de vista del pasado como hecho objetivo –propio del paradigma positivista– al del pasado como hecho de memoria –hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material–.

Lo que de algún modo está haciendo Didi-Huberman es recuperar la actitud *arqueológica* respecto de la memoria que ha planteado Benjamin, en la cual el oficio del arqueólogo excavador, pero también el del coleccionista, del traperero, adquiere preponderancia: el trabajo sobre el pasado no se rige exclusivamente por planos preconcebidos, sino que es importante el tanteo sobre el suelo sin saber bien qué se va a encontrar, porque es en el suelo donde los restos, los desechos del pasado se harán presente: «La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica pero ella está también en la sustancia misma del suelo [...] en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual» (Didi-Huberman, 2008: 163).

Se trata de una teoría de la memoria críptica, una memoria a la vez inconsciente y fantasmática que está más allá del documento objetivo y material, de la historia social, pero, también, más allá de la facultad subjetiva, de la memoria íntima construida con recuerdos buscados conscientemente, como si fuéramos dueños



de recuperar nuestro pasado y de organizarlo como un archivo.

La memoria, así entendida, deja de ser un mero resultado de una actividad planificada y se constituye en un proceso, en un trabajo con el tiempo y dentro de él, donde los materiales de los que nos creemos valer dependen de una constante actitud de búsqueda, de colección y donde nuestra actualidad es constantemente invadida por el pasado que constituye el suelo subyacente que pisamos. Didi-Huberman lo define como «una estructura de anacronismos y supervivencias», en donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente. Las cosas –y particularmente las imágenes– han devenido receptáculos inagotables de recuerdos, *materia de supervivencias*. Esta supervivencia expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: los *rastras* y el *trabajo* del tiempo en la historia.

Conocimiento por el montaje

La idea del conocimiento por el montaje que proponía Benjamin consiste en pensar a éste como un procedimiento que supone, en efecto, el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, y de esta manera hace pensar lo real como una «modificación» (Didi-Huberman, 2008: 200). La imagen desmonta la historia en el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, del otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural. De este modo, la imagen da pie al conocimiento por el montaje, realizado a partir de los despojos. La imagen desmonta la historia y, a la vez, la reconstruye recuperando aquello que en un principio no podía ser observado o valorado como histórico. Ese objeto pasa a comprenderse ya no como pura materialidad, sino como síntoma, y a partir de él la temporalidad se manifiesta distinta, anacrónica. Así, el saber histórico se pone en movimiento, el pasado deja de ser un punto fijo inerte, para en cambio interactuar dialécticamente con nuestra consciencia presente, sin dejar nunca de reconfigurarse y de resignificarse.

Retomamos una vez más las palabras de Benjamin a través de Didi-Huberman: «el placer que brinda el mundo de las imágenes [...] se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber», a lo cual

concluye Didi-Huberman: «Y nada es más indispensable para el saber que aceptar ese desafío» (Didi-Huberman, 2008: 213). El desafío al que refieren no es otro que el del anacronismo, puesto en evidencia en la imagen. Ya Benjamin vaticinaba, a principios del siglo xx, la crisis de la modernidad no es posible hoy seguir pensando y alimentando una idea de *progreso histórico*, urge un cambio de paradigma que permita una revisión y una reconstrucción de la historia, donde ponga de relieve la relación de ésta con la imagen y la de su propio anacronismo. Es preciso, tal como proponía Benjamin, hacer estallar el continuo de la historia.

Referencias bibliográficas

- Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F.: Fondo de cultura Económica.
- Benjamin, W. (1967). «Sobre el concepto de historia». *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Panofsky, E. (1979). «La historia del arte es un discurso humanista». *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien». *L'Inactuel*, N.º 6.

***LA REVISTA UTILÍSIMA* Y LAS ARTES DE LA PRESENTACIÓN**

Juan Cruz Pedroni
pedronijuancruz@gmail.com

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

Resumen

El artículo realiza un análisis de la revista de artesanías y manualidades de *Utilísima* en el período 1992-2002. Se describen los rasgos temáticos y retóricos de la publicación con relación a sus modos de presentación de los objetos. Se sostiene que la misma constituye un artefacto complejo, en el que tiene un lugar central la copresencia de los discursos poéticos e informativos.

Palabras clave

Imagen de información, modos de presentación, revista, fotografía, objetos

Abstract

This article analyzes the issues of the handicraft magazine *Utilísima* that were out between 1992 and 2002. Thematic and rhetoric features of the publication are described in relation to the way in which the objects are presented. It is held that the magazine constitutes a complex artifact, in which the copresence of poetic and informative discourses takes place.

Key words

Image of information, ways of presentation, magazine, photography, objects



A partir de 1992 comienza a editarse *La Revista Utilísima*, una publicación didáctica quincenal de artesanías y de manualidades, que seguirá publicándose pasados los años 2000. La publicación, programada como una serie de fascículos coleccionables, le concede un lugar central a las imágenes que es enfatizado desde el primer número.¹ El rasgo novedoso con que se anuncia el producto editorial radica en que sus láminas pueden ser, en sí mismas, el lugar de un placer escópico, sin instalar por eso la distancia que la Revista entiende como previsible en esta clase de textos: revistas que muestran láminas para ser miradas y coleccionadas, pero que no enseñan cómo lograr lo que se muestra. Puesto que, además de ser mirada y guardada, enseña a hacer lo que se mira y promueve los hábitos de consulta –como contrapartida de los de guarda–, hay una ruptura en las instrucciones de uso. No se trata sólo de mirar (en la distancia), sino de poner en práctica lo enseñado.²

Tal como señaló Adriana Pidoto (2009) para el caso de *Mucho Gusto*,³ antecedente de la revista en más de un sentido, el registro de la publicación establece relaciones diversas con los medios audiovisuales. En su lanzamiento, se apela a la audiencia del programa *Utilísima*; la operación de la editorial se limita, a este respecto, a restablecer un contrato ya fijado, y lo ajusta al nuevo público lector. La marca más ostensible la dan los procedimientos comparativos que explican el producto editorial según las características del espacio televisivo preexistente. Los términos de este mecanismo se invierten en 1996, cuando se lanza el canal de televisión y será el medio gráfico el que lo presente a través de contratapas y de secciones especiales diseñadas como paratextos de la emisión televisiva. El primer número de 1992 incluye, además,

una una pieza gráfica desplegable en la que aparecen fotos de las llamadas *aportadoras* de *Utilísima*, tomadas en el estudio de grabación. Esta operación señala el vínculo indisoluble entre los medios, en particular el tipo de recurso que hacen estas fotografías a la memoria de una suerte de «familia extendida» (Verón, 1997: 64) para la cual la Revista diseña un nuevo emplazamiento.

En la representación de la Revista, la imagen en movimiento de la televisión es dinámica pero impide el repaso y sucumbe en el instante. El pretexto de una velocidad que apremiaría a los televidentes introduce la expansión del método paso a paso hacia su versión impresa, que aparece, en primer lugar, representando a la nueva materialidad como el resultado de una ralentización. El tiempo *lentificado* de la exposición impresa se expresa en la inserción de nuevas unidades en la secuencia explicativa y en la posibilidad de recuperar la información. Expandido y consultable, el signo expositivo del *paso a paso* recibe otra fractura con la inclusión de las mencionadas láminas a página entera, hechas *sólo para ver*, dispuestas como separadores entre cada propuesta.

La revista hace, también, referencia a un *Banco de datos Utilísima* que, en el relato de su productor (Sandler, 2010), se formalizó por una demanda del público y cuyo anuncio recoge la revista en sus primeros años. Podemos tomar esta versión como mito de origen de la Revista y como alegato de su necesidad: la publicación no sería sino la reescritura de aquel archivo, su pasaje al sistema de revistas coleccionables como un nuevo estado de archivo; sería, en fin, la puesta en disponibilidad de algo que era requerido. En este sentido, es significativo que la Revista se autodefiniera como un libro abierto en sus primeras contratapas y llame a revisar la biblioteca de los lectores.

El programa editorial de *La Revista Utilísima* se encuadra en una clase textual para nada novedosa, presentada como enciclopedia del hogar. Las propiedades materiales del producto: el dispositivo contenedor que se ofrece para el almacenamiento de las revistas-fascículos, además del papel ilustración satinado de alto gramaje, señalan la inscripción del producto en un horizonte temporal, una duración. Las miniaturas de las portadas en el dorso del estuche, fotografías de identificación junto a las que se consignan los temas de cada número organizan, además, un sistema informativo que favorece los hábitos de consulta.

¹ Confirmamos esta centralidad en el carácter autoral de las imágenes que se mantiene a lo largo de todos los años de publicación, a diferencia de los trabajos cuya autoría será consignada como *aportación* sin derecho de propiedad a partir de 1994 y que luego mudará en un borrado de la firma.

² Me guió en este punto por la relación entre la distancia y el llamado espacio óptico puro que establece Alois Riegl, siguiendo la lectura del mismo que realiza Gilles Deleuze.

³ Revista publicada en Argentina a partir de 1946. En 1960 comenzó a emitirse un programa de televisión homónimo en Canal Trece.

En un escrito temprano de Roland Barthes (2008), el autor hace un análisis detallado de las imágenes de la *Encyclopédie*. La enciclopedia es, en su lectura, el libro en el que se reúnen los objetos, el espacio que conjura su dispersión reuniéndolos en el doble modo de un espectáculo y de un balance. Representados en tres estados: antológico, anecdótico y genético, los objetos son enseñados y mostrados. Cada uno de estos regímenes visuales se especifica respectivamente por procedimientos de aislamiento, de naturalización en una escena y de exposición constructiva del objeto.

Estos procedimientos de presentación de los objetos se verifican también en *Utilísima* y en nuestra hipótesis dan lugar a efectos particulares en su articulación. Es decir que más allá de los énfasis recurrentes en la revista que privilegian una lectura informativa, la copresencia del *paso a paso* y de una fotografía de presentación –trabajada por la función simbólica como rasgo convencional de lo artístico– da lugar a efectos de sentido que exceden lo informacional. Siguiendo estas consideraciones, realizaremos un análisis de las imágenes y de los textos de la revista, con relación a la retórica que estructuran las propuestas de ésta y sus modos de tematizar las manualidades.

Los estados del objeto

El dispositivo retórico que pone a funcionar *Utilísima* recurre a los tres procedimientos mencionados: la puesta en escena del objeto, la explicación de su génesis y la presentación aislada del resultado. A diferencia de los grabados de la *Encyclopédie* que analiza Barthes (2006), nuestra enciclopedia se compone de fotografías. Estamos, por tanto, ante otro régimen de creencias y otro tipo de especificidades en la producción de sentido. Retenemos, no obstante, su terminología como un mapa orientativo, puesto que no son tanto las formas de presentación como el efecto de su copresencia lo que nos interesa recuperar. Se trata, entonces, de fotografías: imágenes icónico-indiciales pero que acentúan en su recepción los aspectos icónicos por sobre los indiciales. Siguiendo la terminología de Jean-Marie Schaeffer (1990), podríamos hablar de imágenes de presentación y de mostración, que tematizan, respectivamente, entidades y estados de hechos.

Antes de la secuencia genética (lo que la revista llama «el paso a paso»), la escena de presentación, una fotografía a página completa, inserta al objeto en un espacio trabajado por procesos de condensación, donde varias cadenas asociativas invisten la misma imagen. Los títulos, caracterizados por la elipsis y por la litote (v.g. «Como si fuera», «seguimos pintando», «ratoncitos golosos»), se sobreañaden a la imagen. El ingreso de objetos en el paso a paso está correspondido con la palabra que los identifica en el epígrafe, en la lista de materiales o en el rótulo. Sin ser intercambiable por el pie de la fotografía, la imagen lo amplifica linealmente, sin convocar otros campos semánticos. Las inclusiones de objetos en la escena obedecen, en cambio, a la fuerza clasificadora de un género: la naturaleza muerta. La palabra en la escena, lejos de cubrir discretamente cada objeto y cada movimiento con su nombre, abre a la imagen un sentido segundo. El texto acompañante recurre a máximas («El amor une y cuando es verdadero perdura»), referencias históricas («Este procedimiento de ornamentación ya era conocido y usado por egipcios y romanos»), juicios de gusto («Son un elemento armónico casi indispensable») e indicaciones de colocación («Para lucir en algún lugar de la casa»).

Además de los rasgos de un género, la dominancia de una función poética en estas imágenes encuentra otro indicador en su relativa independencia de los contextos referenciales; reutilizadas tanto en un mismo volumen (como presentador, tapa de la revista y del contenedor), como varios años después de su primera publicación, asociadas a otro tema y en ocasiones reencuadradas. En el análisis de algunas figuras recurrentes de la fotografía en la prensa, Eliseo Verón (1997) se refiere a una *fotografía categorizadora* en las imágenes casi de enciclopedia, arquetípicas, en la que se repliega la función designativa y las entidades aparecen como cuasi-conceptos. Las *fotografías de presentación*, como las denomina Schaeffer, construyen una representación hierática de ideas que podrían catalogarse en una «colección heteroclita de arquetipos mediáticos» (Schaeffer, 1990: 111) que, tal como las escenas de *Utilísima*, son republicadas asumiendo anclajes diferentes.

El *paso a paso* introduce información en una progresión lineal. La primera viñeta presenta los materiales identificados con rótulos y las siguientes avanzan sobre el proceso de confección



de la manualidad. El discurso informacional en la revista es siempre virtualmente extensible, soporta inclusiones en pastillas que envían al suplemento de moldes, añaden «consejos» y «sugerencias», información «para tener en cuenta» o bien «para tomar nota», residuo este último título de las prácticas de escritura previstas en la recepción televisiva. También son frecuentes los recuadros de «secretos» y «secretos básicos», marca lexical que indica una operación develatoria según la cual algo oculto es puesto al descubierto, figura recurrente con la que la revista metaforiza su acción transmisora de técnicas.

La estructura apaisada de la secuencia se quiebra con la viñeta final, desencajada de la grilla al disponerse oblicuamente, donde, además, se transita en el epígrafe del imperativo de acción a la descripción, y, en consecuencia, se retoma la presentación de una entidad antes que la mostración de un estado de hecho. El objeto se muestra recortado sobre la página, fuera de la mesa de trabajo: es el resultado que se desprende en una causalidad directa de las imágenes anteriores.

Esta última imagen recupera para la presentación un objeto que ahora no esconde secretos; al seguir a la exposición de los pasos, su comprensión se prescribe como la imagen de un artefacto cuya génesis es posible en cualquier tiempo y lugar. El lector ve en él el ícono de algo realizable, intercambiable con el movimiento que lo ha creado.

Los pasajes: una estrategia de presentación

Reconocemos en las propuestas de *Utilísima* una estrategia de presentación recurrente: sus procedimientos se representan como el pasaje de un estado a otro. Sin pretender una clasificación, señalamos a continuación algunas figuras semánticas de la transformación operada en estos pasajes, como la adición renovadora, el desplazamiento del arte y la representación reflexiva.

Con respecto a la adición renovadora, se pasa de objeto meramente utilitario a objeto con una ganancia estética. Podemos encontrar algo próximo a lo que Violette Morin (1974) llama «objeto biográfico», aquel que adquiere progresivamente sus huellas dis-

tintivas en la sincronía con una vida. Se pone en juego un verosímil referencial (*lo que tenemos en casa*), que se naturaliza al buscar una aproximación a lo concreto; se formula un acuerdo sobre determinados objetos físicos tanto imaginables como ya existentes en el hogar. En este caso, los procedimientos selectivos de *verosimilización* apuntan a ciertos objetos que se presume que tienen presencia regular en el espacio doméstico. La inserción de algunos elementos que ayudan a identificar la escena con un interior doméstico (aunque nunca con *este interior particular*) refuerza el efecto de la presentación de los objetos como lo que *ya está allí*.

Lo artístico-decorativo compensa la indistinción que traería consigo, como mal de origen, lo generalizado, pero también lo usado, para lo cual se induce, además, un plano de redundancia (el objeto a renovar debe ser viejo y genérico). El motivo germinal, *cosas que ameritan ser renovadas*, remite a los objetos a un estado (seriado, indistinto, gastado) para que *Utilísima* habilite recomponerlo en la forma de un agregado que lo particulariza.

No obstante esta particularización, al tratarse de un objeto que ya está en el hogar, cuenta con las marcas de una vida, las huellas individualizadoras; ya ha recibido «gota a gota la pátina de las actividades cotidianas» (Morin, 1974: 189). En estos casos, la escena de presentación a veces está ocupada por herramientas, tales como un metro y una tijera («Tapizado nuevo, sillas nuevas»), y así se da un uso poético del procedimiento técnico. No es la tabla neutra y parejamente iluminada en la que se recortan las operaciones de la exposición genética, sino el taller del *bricoleur* puesto en escena, «el rincón para el bricolaje, el cuarto sin finalidad determinada en el que sus ocupante sólo existirán según su propia naturaleza» (Morin, 1974: 197).

Con relación al desplazamiento del arte, se pasa de obra inscripta en el imaginario museal (Malraux, 1956), en el estado de su asignación histórica, a un artefacto accesible, ubicuo y disponible. Lo que se tematiza como arte es siempre lo histórico: lo decible de la historia es, también, lo decible del arte. La condición de pasado del arte, el arte de los museos, ocupa el lugar del motivo germinal. En estos casos, prima en los textos la referencia enciclopédica: la adscripción a un estilo, el comentario y la genealogía de la técnica, las indicaciones geográficas y cronológicas. No obstante

este preciosismo informativo que llega a incluir la acreditación documental, las imágenes aplanan el pasado histórico en una figura sin pliegues; la escena se acerca a un diorama de museo donde no rige lo verdadero, sino lo verosímil. El montaje historicista de *Utilísima* es un aparato anacrónico. Fue Barthes (2008) quien utilizó la expresión *verosimilitud histórica* para referirse a los códigos esquemáticos de representación de la Antigüedad Clásica en el cine. En nuestro caso, es la pátina del tiempo, los tonos ocres y las resquebraduras de los objetos que muestran las fotografías lo que asegura el carácter de pasado histórico de lo presentado.

Pero este motivo avanza hacia una transformación, una promesa de asequebilidad. En los textos acompañantes, el Arte (es decir, el arte de los museos imaginarios) representa los tiempos heroicos de las dificultades. Frente a este pasado el motivo de las nuevas facilidades o de los nuevos productos prometen conseguir el mismo resultado en forma segura y fácil. La construcción temática consiste aquí, en definitiva, en una yuxtaposición de dos mitos de la técnica: en la evocación de aquella onerosa y remota y en su desenlace correlativo en la técnica actual, de generosas bondades. Los objetos en que se concretiza este último motivo pueden, además, compararse en la *Boutique Utilísima*; de este modo, la revista no pierde el monopolio discursivo de la novedad.

Con respecto a la representación reflexiva, este pasaje indica el tránsito de una entidad con ciertas características, a un objeto desafectado de alguna de ellas, por supresión de un aspecto al que está típicamente asociado, que puede o no tratarse de un rasgo utilitario. Se trata de construcciones de objetos que existen fuera de la representación, los cuales, al indicarse la construcción de su símil, habilitan una serie de reenvíos, a veces lúdicos, entre la representación y lo representado. La liberación del referente de alguna de sus propiedades, se sigue de procedimientos poéticos al interior de la presentación: aparece la suspensión (del movimiento, del tiempo, de lo animado) como categoría del objeto poético⁴ (veletas sin viento). El tránsito de un plano de lo real al plano de la representación se

⁴ En relación con la presentación visual de los objetos, Barthes describe lo estático y la inmovilidad como una peculiar categoría poética.

puede construir también mediante la prosopopeya y la inclusión del artefacto en una narración, en tanto objeto-personaje que mantiene, así, una relación de reversibilidad con el referente. En el caso de la representación de vegetales, se encuentra la excusa para una reflexión sobre lo efímero, como en una *vanitas*, que se reconvierte ahora en perenne («Teñido de hortensias»).

Las condiciones de reconocimiento del objeto de referencia como algo próximo permiten, en este caso, señalar no un valor deficitario que se debe recubrir o llenar, como en la primera figura mencionada, sino su *figurabilidad*, su capacidad para la figura y para el sentido. De los tres pasajes señalados, éste es el que más pondera una reflexión sobre la representación. En todos los casos considerados, lo que se coloca como capacidad de representación es el virtuosismo mimético, incluso entendido como *metis*, destreza aplicada a la treta y al engaño, en este caso por sustitución de lo efectivamente existente en su representación. La ilusión de mimesis se particulariza como una astucia del artífice que suscita en un espectador ingenuo una respuesta en relación a la representación tal como si se tratara de una interacción efectiva con su referente. Se trata de un motivo de larga duración en el archivo de la historia del arte.⁵

Este en juego puede darse por la interrupción de un *sensorium* a través del cual un espacio de exhibición, desmarcado del espacio cotidiano, pasa a ser posible en la casa. La diferenciación de este nuevo espacio estético se marca en un énfasis del carácter autotélico del artefacto construido.

El repertorio de temas

El problema del referente nos lleva al de lo temático, lo ya circunscripto por la cultura; que tensiona con la novedad de la pre-

⁵ Pensemos en las parras pintadas tan magistralmente por Zeuxis de Heraclea que atraen a los pájaros, anécdota fundante de la narrativa mimética que Giorgio Vasari reescribe como la mosca pintada por Giotto di Bondone en el cuadro de su maestro Cimabue a la cual éste trata vanamente de espantar.



sentación que se arroja *Utilísima* y la redirige hacia lo ya dicho. Esta anterioridad es la retícula de los *loci comunes*, el archivo en la versión amplia del concepto.

En su análisis de las dinámicas receptoras de la fotografía, Schaeffer identifica en la imagen de presentación el estado de lo impregnante como un ser ya simbólico que se da a la imagen, donde «el receptor no descodifica un mensaje, [sino que] reconoce un estereotipo, un significado convencional unido a las transposiciones visuales de ciertos *topoi* semánticos» (Schaeffer, 1990: 111). Imágenes de una fuerte *legibilidad*. Identificamos en las escenas de *Utilísima* capturas en las cuales la saturación de sentido tiene lugar a través del reconocimiento de significados que existen anteriormente a las fotografías. Lo que se pone en juego es la *doxa*, el cúmulo de lo ya visto y de lo ya dicho; y, por tanto, la tematización de motivos convencionales, altamente estereotipados.

La fotografía de presentación tematiza la dimensión ontológica de una entidad, concreta o abstracta, aspira a fundar lo real en su carácter originario y profundo, a ser su autorrepresentación en la imagen. Estas imágenes, estabilizadas en su recepción como fotografía artística, son también las de los catálogos y de las publicidades: imágenes que abren la promesa de una adquisición. Según el autor, se trata de un tipo de funcionamiento de la imagen no ajeno a la estética romántica, a las cuales algunos teóricos han conferido un valor absoluto, en una definición restrictiva de lo posible artístico en fotografía.

Si podemos hablar de una función poética en las imágenes, no podríamos hablar empero de una imagen de arte en los términos en que entiende la obra de arte Christian Metz (1973). Según el autor, la obra de arte se opone tenazmente a una repetición de lo ya dicho, aquello que insiste en la *doxa*, y da lugar a un incremento irreversible de lo que es posible de ser pensado. Como señala Mario Carlón (1992) esta premisa no se despegas de una estética cabalmente moderna, hoy perimida; no obstante, la convocamos aquí por la capacidad descriptiva del tipo de imágenes frente al cual nos ubicamos. Las escenas de *Utilísima* son el lugar por excelencia de lo previamente semantizado y de los verosímiles (sociales y de género). Todo lo contrario a la idea metziana de

verdad artística: en las *naturalezas muertas* de *Utilísima* radica el lugar de la repetición.⁶

La novedad recorre, en cambio, los textos acompañantes del paso a paso, menos anunciada y más silenciosa, particularizada en pequeños desvíos que hacen serie hasta llegar al resultado; más vinculada a las *artes* en el sentido de Michel De Certeau (2000) que al Arte como institución. Lo nuevo ingresa en las permutaciones, agregados y supresiones operadas en los modelos y en los materiales, y también entre ellos, que, consignadas en los pies de cada paso, permiten en su acumulación las operaciones maestras de las que presume *Utilísima*: la traducción a otra materialidad, el revestimiento que transforma, la imitación prodigiosa.

Lo que se *escribe* como novedad coincide, en cambio, con aquello que Metz llamaría «lo ya dicho»; lo proclamado como nuevo ocupa el lugar de aquello que en su estética sería el reverso exacto del Arte. *Tener ideas* es repetir un estereotipo de la novedad para que se asegure su reconocimiento como tal; así lo advierte Barthes en sus *Mitologías* a propósito de la cocina de la revista *Elle*:

[...] como en todo arte pequeñoburgués, la irreprimible tendencia al verismo aparece contrariada –o equilibrada– por uno de los imperativos constantes del periodismo doméstico: eso que en *L'Express* se llama gloriosamente tener ideas. De la misma manera, la cocina de *Elle* es una cocina de “ideas” (Barthes, 2008: 133).

Por último, es importante hacer una observación sobre el carácter elíptico de los títulos sobreimpresos a las escenas. Tal como refiere Barthes (1996), en ciertas elipsis un placer de la concisión se marca como el signo de un exceso del pensamiento sobre el lenguaje, al cual supera en longitud. El carácter elíptico de los títulos puede leerse de esta forma, que nos llevaría a encontrar otro signo convencional de lo artístico en la revista. Pero también, el llamado de lo incompleto acentúa en las escenas lo evocado el plano de la connotación: supone un público lector que lo completa e implica,

⁶ Esto es particularmente manifiesto en la figura que mencionamos como *el arte histórico desplazado*.

por tanto, el orden de lo verosímil compartido, la instrucción para restituir el tema que encuadra la propuesta presentada.

El tiempo, los mundos, la promesa

En el entredós de estos mundos que se yuxtaponen, el del arte y el de la información, se cosen distintas temporalidades. El calendario, como regularidad en el tiempo de las experiencias humanas, aparece en la editorialización que pone en sentido la dispersión de los trabajos (su no necesaria vinculación temática). La biografía, que apunta al énfasis en lo que ya se tiene, a las operaciones sobre el objeto que se guarda y al que se quiere dar una sobrevida. La Historia (que es el lugar acordado al arte), que coincide más ajustadamente con la forma *enciclopedia*. Por último, la *ocasión*, una figura que tensiona los objetos hacia el mundo cosmocéntrico y protocolar, en las expresiones de Morin (1974) –el regalo de cumpleaños, la carta de agradecimiento–, pero que aparece, también, como acontecimiento por venir cuya inminencia sabría reconocer una cierta intuición del lector/artesano.

En la escena comparecen en simultaneidad una serie de objetos para connotar una entidad muchas veces abstracta, a la que se asocia en la recepción la inmutabilidad, la improbabilidad del cambio –puesto que en la fotografía de presentación la cosa se hace evidente, bajo una pretensión de sustraerse a todo tiempo–. En el paso a paso, esta copresencia es imposible, es sometida a la descomposición de sus partes, al desglose analítico de la lista de materiales y a la imagen de identificación. Un paso y sus componentes sólo entran en escena una vez agotado el paso anterior, un presente debe seguir a otro. De acuerdo con Nelson Goodman (1990), podemos hablar de distintas formas de ordenación en la construcción de mundos. En un marco de referencia las cosas se suceden, ocupan instancias. En la escena, en cambio, los objetos admiten la opacidad de tiempos yuxtapuestos, la polirritmia. Lo que allí se presenta como conjunto es analizado, reducido a materiales discretos e identificables. En las escenas se multiplican las connotaciones, frente a las cuales, en cambio, en el paso a paso, parece haber un intento de borradura.

La hechura del mundo consiste, a veces, en conjuntar; otras, en separar (Goodman, 1990). Tomemos una presentación típica: se reúnen en la etiqueta de un título objetos separados en el tiempo histórico, que soportan, no obstante, para el verosímil social la identificación con un estilo de época (Neoclásico). De esta copresencia el sintagma de pasos retiene sólo un objeto sobre el cual trabaja. Sin embargo, abundan las indicaciones para volver a la escena, ya sea en busca de una solución operativa, algo a reajustar en el procedimiento o recalibrar en relación al modelo, o para reintegrar la manualidad en el espesor visual de aquella. En un sentido comparable Maurice Blanchot (2002) teorizó sobre la inagotabilidad del origen por oposición al rigor del comienzo. Lo artístico está confinado a la escena, lugar al que se vuelve por su construcción de un origen (el que induce con sus pretensiones ontológicas la fotografía de presentación); el primer paso tiene, en cambio, otra forma de asentar un inicio: es el comienzo seguro, establecido, localizado en la secuencia. Lo que se pone en juego en la distancia entre una y otra escena es la promesa de que lo mostrado en los pasos es intercambiable por lo presentado en la escena. A ello contribuye el orden de exposición: la causalidad lineal de la mostración genética, antecedida con una imagen fácilmente ubicable en el horizonte de lo artístico y subseguida por un objeto terminado que confirma la promesa de aquella escena como algo practicable.

A partir de una reflexión de Abraham Moles sobre el kitsch, Beatriz Sarlo lo redefine como «una de las formas posibles de la ficción narrativa en el horizonte del público medio y popular» (Sarlo, 2011: 143). Suscribimos a esta observación formulada por la autora a propósito de las narraciones de circulación periódica, lugares, al igual que *Utilísima* de una reiteración tópica y de una reinscripción de las formas que resumen lo artístico y que provienen de un tiempo heterogéneo a lo que contempla la escena artística. Antes que condenar el kitsch, podemos reafirmar su productividad en la revista en dos sentidos; en el informacional: como acrecentamiento de las enciclopedias, entendida ahora no en la acepción del género editorial sino como aquel *tesoro intertextual* en célebre fórmula de Umberto Eco; en el artístico, como el lugar posible de una propedéutica de lo sensible (Eco en Carlón, 1992).



Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). «Las láminas de la Enciclopedia». *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1996). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Carlón, M. (1992). *Imagen de arte / imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.
- De Certeau, M. (2000). «Introducción general». *La invención de lo cotidiano 1*. México: ITESO.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Malraux, A. (1956). «El museo imaginario». *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Metz, C. (1973). «El decir y lo dicho en el cine, ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?». En A.A.V.V. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Morin, V. (1974). «El objeto biográfico». En A.A.V.V. *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Pidoto, A. (2009). «La figura del ama de casa en la revista Mucho Gusto durante el primer peronismo». *Figuraciones*, N.º5. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Sandler, E. (2010). *Utilísima. Biografía de un éxito*. Buenos Aires: Mucho Gusto.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, J. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- Steimberg, O., Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (1997). «De la imagen semiológica a las discursividades». En Veyrat-Masson, I., Dayan D. (comps.). *Espacios públicos en imágenes* (pp. 47-70). Barcelona: Gedisa.

LA DISTANCIA QUE ACERCA

HACIA UN ESPACIO PARA PENSAR LAS IMÁGENES

Federico Luis Ruvituso
federico.ruvituso@gmail.com

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

Resumen

El papel que juegan las imágenes en la historia cultural es aún hoy muy discutido. Las diversas teorías respecto del lugar que ocupan y de la información que contienen las imágenes han constituido campos fundantes dentro de la Historia del Arte. En este sentido, entre las ideas que desarrolló Aby Warburg, a principios del siglo xx, se destaca la de *Denkraum* o «espacio para pensar». Este espacio, que caracterizó diversos aspectos del pensamiento warburguiano, decantó hacia el final de su obra en una forma de pensar la práctica intelectual con imágenes. Las características de este espacio y su actualidad operativa para pensar las conexiones que se establecen dentro de este campo de acción comprenden el punto central del presente artículo.

Palabras clave

Espacio para pensar, imagen, estudios warburguianos

Abstract

The role that images play in cultural history is still very controversial. The different theories about what part images play and what information they contain have constituted foundational fields within the History of Art. In this sense, among the ideas that Aby Warburg developed in the beginning of the 20th century, the dynamic «thought-space» [*Denkraum*] stands out. Towards the end of his work, this space, which characterized several aspects of the Warburgian thought, influenced the way of seeing the intellectual practice with images. The characteristics of this space and its operating topicality to think about the connections established within this action field constitute the focus of the present article.

Key words

Thought-space, image, Warburgian studies



Las últimas palabras de la conferencia que Aby Warburg presentó frente a los pacientes del Kreuzlingen¹ en 1922 sugerían una apertura y un temor. Estas líneas, ajenas a la acostumbrada sobriedad académica del autor, profetizaban en un lenguaje poético un indicio de destrucción. Así, Warburg sostiene: «La cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora espacio de pensamiento» (2008: 64).

El teléfono, el telégrafo y el dirigible eran los fatídicos anunciantes de la destrucción de un espacio conquistado a lo largo de los siglos. La fugacidad de la electricidad y la instantaneidad de las comunicaciones aplastaban, para Warburg, las ideas de orden conocidas y cerraban un espacio, en principio mental, para pensar la relación del hombre con su entorno. El *Denkraum*, término que se lee generalmente siguiendo la traducción inglesa como «espacio del pensamiento» (*thought-space*), ha sido traducido, también, al castellano como «espacio para pensar» (Warburg, 1993). Una diferencia en apariencia insignificante que presenta sutilezas lingüísticas especiales.

Este espacio, que caracterizó diversos aspectos del pensamiento warburguiano, decantó hacia el final de su obra en una forma de pensar la práctica intelectual con imágenes. Las características del *Denkraum* y su actualidad operativa para pensar las conexiones que se establecen dentro de la Historia del Arte comprenden el punto central del presente artículo.

Los nervios desnudos del pensamiento con imágenes

La idea de *Denkraum* y de *Distanz* (distancia) que Warburg desarrolló a lo largo de su vida responden, en primer lugar, a un acto

¹ Entre 1921 y 1924, Warburg fue internado en el instituto psiquiátrico de Kreuzlingen bajo el tratamiento directo de Ludwig Biswanger, famoso psiquiatra que renovaría los estudios sobre la mente humana. Hoy se discute qué tipo de enfermedad sufría Warburg, golpeado por los hechos ocurridos durante la guerra del 14 (Biswanger, 2007).

fundacional: «La creación consciente de distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede considerarse el acto fundamental de la civilización humana» (Warburg, 2010: 50). La creación de esta «distancia» mental conscientemente instaurada producía una nueva relación entre los objetos y los sujetos, y abría un espacio de contemplación y de reflexión cada vez más abstracto. El devenir histórico de la conquista de este lugar para pensar se apoyaba en los cambios cronológicamente determinados desde las concepciones mágico-primitivas hasta el pensamiento racional-moderno (Burucúa, 2007). Esta teoría, influenciada por el darwinismo y por los estudios de Freud, habría sido una de las fuentes de la formulación warburguiana del *Denkraum* (Didi-Huberman, 2013; Centanni, 2002).

Warburg se interesó, especialmente, en las representaciones visuales que manifestaban esta forma de pensar en permanente construcción, y ubicó el tema de la apertura del *Denkraum* como la primera secuencia de su *Atlas Mnemosyne*. Los paneles A, B y C (antes de comenzar a numerarse del 1 al 79)² disponen un abanico de imágenes *in crescendo* que presenta distintas ideas acerca del cosmos y de la relación hombre/entorno: desde una concepción mágica hasta construcciones cada vez más geométricas (Centanni, 2002).

En el panel A se suceden imágenes que muestran relaciones espaciales en las que puede verse inmerso el hombre: imágenes astrológicas, cartográficas y de jerarquía social. En el panel B las imágenes presentan diferentes interpretaciones de la correspondencia armónica entre el hombre y el cosmos: el hombre zodiacal del siglo XIII, el hombre de Vitruvio, de Leonardo, y los estudios de las proporciones humanas de Durero, entre otros (Warburg, 2010). El ideal matemático del Renacimiento para Warburg, herencia de la observación y de la tradición clásica, liberaba al hombre de la pesada carga simbólico-cósmica de la Edad Media (Centanni,

² El *Atlas Mnemosyne* constaba de una serie de paneles de 1,50 x 2 metros donde se presentaban series de imágenes (reproducciones de obras de arte, de recortes de diarios, de anuncios y de fotografías) bajo subtítulos temáticos. Las imágenes no estaban fijas, sino que sujetas con ganchos podían desplazarse por el atlas.

2002). El contenido de estas imágenes marcaba la destrucción de un paradigma y de un sistema de creencias culturalmente instaurado. El cambio de concepción en las imágenes señalaba, además, un movimiento fundante de apertura en el camino del *Denkraum*.

Finalmente, en el panel C aparece la primera «conquista de la ciencia moderna»: la representación de la órbita de los planetas (Johnson, 2012). La «evolución de las ideas sobre Marte» estaba expuesta a través de un dibujo de Johannes Kepler realizado sobre sus propias observaciones y experimentos. Sin rastros de las ideas simbólicas del pasado, las ilustraciones de Kepler señalaban, en el *Atlas*, el primer gran logro de la abstracción moderna, los primeros esquemas visuales de pretensiones científicas (Warburg, 2010). Alcanzar la abstracción y la matemática representaba, todavía, la anhelada distancia racional que pretendía instaurar la Modernidad con sus objetos de análisis. Como sugiere Christopher Johnson y volviendo a las líneas finales de *El ritual de la serpiente*: la destrucción del *Denkraum* era el mayor temor del historiador alemán (Johnson, 2010).

Warburg sostenía que era en las imágenes donde se encontraba ese primer espacio de relaciones de pensamiento, el primer registro civilizatorio en el que los hombres habían plasmado las primeras *distancias* para diferenciarse de y para conquistar su entorno (Santos en Warburg, 2014). Esta formulación, donde se encuentran todavía ecos del iluminismo y del evolucionismo, no convertía a la imagen en un mero canal teórico de ideas y de conocimiento. Ciertamente, esta primera creación de distancia habilitaba espacios de reflexión que antes eran impensables, pero, también, otorgaba a las imágenes la facultad potencial de contribuir e, incluso, de fundar el repliegue general de estos valores racionalmente impuestos (Burucúa, 1994). La doble naturaleza potencial de las imágenes habilita una lectura dialéctica entre estos espacios abiertos, oponiendo a una determinada idea de progreso y de evolución racional (de apertura del *Denkraum*), la aparición de imágenes en tensión visual, opuestas a este avance lógico. Esta inflexión era producto del estudio de imágenes inclasificables dentro del espacio racional, que presentaban retrocesos, mutaciones y latencias de formulaciones e ideas del pasado.

Este punto de contradicciones y de tensiones es uno de los

principios en los que radica la originalidad y la actualidad del pensamiento warburgiano. El segundo movimiento no-progresivo del *Denkraum* permite pensar en aquella «vida póstuma de las imágenes», en los conceptos warburgianos de *Pathosformeln* (forma anímica o sensible) y en la idea de *Nachleben* (supervivencia o permanencia) de formas y de ideas del pasado activas (por impregnadas) en las imágenes de tiempos posteriores.

Existe, además, una tercera aproximación a la idea de *Denkraum* en el corpus warburgiano: la que encontramos en la forma de presentar los espacios o los intervalos en el *Atlas Mnemosyne*, el último y proyecto que Warburg desarrolló entre 1922 y 1929. Según Jan Tanaka, dentro de la configuración material del *Atlas*, el *Denkraum* estaba representado por una brecha o *Zwischenraum*, por el intervalo físico entre las imágenes sujetas con alfileres a las grandes telas-panel de arpillera negra. Este «espacio de oscuridad» entre las reproducciones de imágenes representa para el comentarista el descanso esencial para pensar con imágenes y para relacionarlas (Tanaka, 2004). Es decir que, más allá de las ideas específicas acerca de la naturaleza de las imágenes que Warburg sostenía a principios de siglo, el concepto de *espacio para pensar*, hacia el final de sus investigaciones, se consolidaba como una forma de concebir y de presentar la propia práctica intelectual con las imágenes, que revelaba los agujeros, las brechas y los espacios de indeterminación que también hacían posibles las relaciones dentro del *Atlas*.

A propósito de esta característica peculiar, los «silencios» entre imágenes correspondían al lugar de las palabras: «[...] las fuentes de todos sus interrogantes eran imágenes: los libros le permitían reflexionar sobre dichas imágenes y dejar que las palabras poblaran su silencio» (Manguel, 2005: 416). El pensamiento warburgiano, entonces, lejos de ser un «pensamiento por puras imágenes» como algunos investigadores han planteado,³ invertía el lugar de éstas en la práctica intelectual. Como sugiere Juan González: «La idea de la obra de arte como ilustración del libro de historia estalla con Warburg. Hay una historia que se escribe y otra que se hace con pinturas, esculturas y estampas» (1989: 11). Aun apoyándose en las fuentes textuales, el papel de la imagen podría leerse en términos de reubicación, es decir, como



puntos de partida desligados de cualquier noción de consecuencia histórica. La organización de la biblioteca Warburg –otro *Denkraum* con su propia lógica y orden– sugería poéticamente, para Alberto Manguel, la incursión en un espacio para desentrañar y para presentar las imágenes y los textos en relación permanente, advirtiendo su estado de indeterminación:

[...] un intento de sacar a la luz los nervios desnudos de su pensamiento y permitir que las ideas mutaran, se fusionaran entre sí. Si la mayoría de las bibliotecas de su época se asemejaban al despliegue que hace un entomólogo de sus especímenes clavados en alfileres y rotulados, la de Warburg se presentaba al visitante como un hormiguero que hubiera sido recubierto con un vidrio para que los niños pudiesen mirarlo (Manguel, 2005: 213).

Como en el ejemplo del hormiguero seccionado en alzada, la biblioteca y el *Atlas* contienen un esfuerzo de presentación más que de explicación, un intento de expresar «los nervios desnudos», la mecánica de pensamiento que la agrupación de imágenes y de fuentes requerían para este historiador. En definitiva, el espacio visual de estas imágenes comunicaba el ejercicio de la búsqueda y de la investigación visual en toda su complejidad (Centanni, 2003).

Esta tercera consideración acerca del *Denkraum* presenta, entonces, a la imagen no solamente como un registro de civilización o como una contradicción dentro de ese registro, sino como uno de los motores de la historia. Un motor que habilita una serie de caminos a seguir (variados y difusos), que Warburg supo declarar en estado de sincera fragilidad:

En la presentación nada solemne de la serie de imágenes que nos rodean deben ver ustedes mi deseo de considerar este hermoso lugar como un taller y entrar en él ataviado como un trabajador. Hemos

³ Didi-Huberman (2013) ha sugerido que el afán último de Warburg era un pensamiento por puras imágenes. Gertrud Bing y Ernst Gombrich (2002) sostienen lo contrario, apoyándose en el corpus textual que esbozó Warburg como un «segundo atlas».

colgado aquí, a la vista de ustedes, pliegos recién impresos para pedirles que colaboren con su crítica. Pues este ensayo iconológico solo puede aspirar a ser el precursor de otros (Warburg, 2010: 179).

Este espacio que, más allá de sus propias conclusiones específicas obsequiaba el historiador a sus oyentes en la llamada *Conferencia en la Hertiana* en 1929, impulsaba un deseo de colaboración, de crítica y de continuación. La génesis material del *Atlas* y su utilización pedagógica, como explica Ernst Gombrich (2002), se originó durante la estadia de Fritz Saxl, colega de Warburg, en las reservas del ejército austriaco durante la Gran Guerra. La pasión de Saxl por la educación visual lo llevó a ejercer como profesor y a utilizar, en sus clases, gigantografías fotográficas, tecnología que disponía dentro del ejército y que en ese entonces era nueva y muy costosa (Gombrich, 2002). Desde que Warburg adoptó este método por consejo de su amigo, después de su estadia en el Kreuzlingen, nunca lo abandonó, sino que lo perfeccionó y convirtió ese rudimentario sistema de presentación de imágenes en una forma de trabajo sistematizada (Mazzucco, 2003).

Georges Didi-Huberman alude a esta característica de presentación de relaciones visuales en *Mnemosyne* y le otorga estatuto epistemológico: conocimiento por el montaje (Didi-Huberman, 2013). Por un lado, el montaje estaría construido por lo que el filósofo llama «el detalle o el fragmento» que no tiene ningún estatuto epistemológico intrínseco en sí: «todo depende de lo que se espere de él y de la manipulación a la que se someta» (Didi-Huberman, 2013: 442). Por otro, el montaje de imágenes sobre los paneles del *Atlas* suponía, también, una serie de operaciones visuales que durante el período de entreguerras, comenzaron a presentarse en la obra de algunos artistas de vanguardia: «[...] los artistas comenzaron a juntar las piezas caídas, arrancando trozos y fragmentos de los montones de escombros, montándolos en sus lienzos y adhiriéndolos a sus collages» (Forster, 2005: 20). Estas operaciones tuvieron, para muchos autores, un uso científico en los proyectos de Warburg y también en la construcción del *Passagenwerk*, de Walter Benjamin, aunque con resultados y con objetivos un tanto diferentes. Como señalan Katia Mazzucco (2003), componer una obra de citas textuales, como lo hizo Benjamin, es muy

diferente a componer una obra con reproducciones fotográficas de imágenes, como la construyó Warburg.

En este segundo caso, el proyecto de Warburg suponía otro tami- z respecto a la dialéctica copia/original que tanto interesaba a Benjamin. Las reproducciones del montaje warburgiano no esterilizan el poder de la imagen, «[...] sino que lo revitaliza a través de un extrañamiento, de la re-contextualización, de la energía que se libera por las combinaciones del foto-montaje en los paneles» (Mazzuco, 2003). En este punto nos preguntamos: ¿cómo era esa «re-contextualización» y a qué fines respondía?

La pausa de la prudencia: el espacio para pensar

Esta recontextualización se apoyaba en diversos puntos que estaban influenciados por diversas corrientes de la época. En primer lugar, podríamos suponer que el *Dekraum* –para pensar la naturaleza de las imágenes– debía desterrar al juicio estético que sobre ellas se acostumbraba realizar. Las diferencias entre *historia del arte* y *crítica artística* no eran tan marcadas en la época de Warburg; el fantasma del esteticismo de Winckelmann todavía rondaba y la visión de este último de una antigüedad con aquella seductora «noble sencillez y serena grandeza» era, todavía, una máxima repetida por los historiadores del arte. Esta visión laudatoria no podía ser aceptada por Warburg, quien tenía una visión de la Antigüedad y del Renacimiento de fuerte impronta nietzscheana, como tiempos impuros y polares (Didi-Huberman, 2013). Este aparente poco interés por el valor estético, que como señala Gombrich no era tal, promovió una acusación injusta que consideró a Warburg como un historiador «anti-estético» (Didi-Huberman, 2013).

En segundo lugar, y como consecuencia de esto, al desaparecer las fronteras entre arte (*Kunst*) e imagen (*Bild*) las imágenes se emparentaban, libremente, en el proyecto: lo que se consideraba *high art* (arte alto o «puro») se contraponía con la confección de imágenes comerciales, de propaganda, con las imágenes del cine, con los recortes periodísticos e, incluso, con fotografías personales (como se exponen en el último panel del *Atlas*, el 79, donde

aparecen varias imágenes de esta índole).

En tercer lugar esta «hermandad entre extrañas» producía un espacio en el que las comparaciones y las analogías entre imágenes se libraban de la linealidad unívoca que el formalismo de Wölfflin había popularizado, donde una imagen se comparaba de forma antitética con otra imagen especialmente elegida para construir un discurso cerrado y circular. Esta dialéctica –que sigue siendo extraordinariamente efectiva en la pedagogía– era desenmascarada por el múltiple montaje warburgiano, donde las reproducciones cobraban otro sentido. Henri Malraux, con relación a la naturaleza de la reproducción en blanco y negro, señala:

[...] las reproducciones «acercan» los objetos que representan, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medieval, objetos todos muy diferentes, re- producidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo de su volumen) las dimensiones. Han perdido casi todo lo que les era específico, en beneficio de su estilo común (Malraux, 1956: 25).

El proyecto poético de Malraux compartía con el *Atlas* warburgiano el uso de la reproducción y del fragmento, junto con la idea de acercar en imágenes distintas temporalidades, desligándolas en apariencia de su contexto específico. Sin embargo, como ya hemos comentado, el proyecto de Warburg pretendía construir conexiones históricamente determinadas. El espacio para pensar las imágenes en el *Atlas* intentaba la confección de relaciones sutiles y comprobables, en horizontes culturales posibles y no como algunos historiadores han creído, comparaciones de tendencia universalista cercanas a los arquetipos de Jung.⁴

Al respecto Michael Steinberg explica: «La distancia espacial y temporal todavía separa a las épocas, pero las imágenes vistas en

⁴ Las comparaciones entre Warburg y Jung se han vuelto comunes. Sin embargo, la dimensión «supra-histórica» universal de Jung y sus arquetipos poco tiene que ver con la dimensión históricamente determinada que establece Warburg para las relaciones entre imágenes y textos (Frankfort y otros, 1993).



conjunto presentan la distancia suficiente para postular asociaciones que estallan el mito de una gran narrativa lineal» (Steinberg en Johnson, 2010: 98).⁵ Esta distancia habilitadora constituía para Warburg la operación que los artistas realizaban en sus obras, lo que el autor entendía como «metáfora». La idea de metáfora describía cómo los artistas y los pensadores creaban *Distanz*, un estado cognitivo, psicológico e histórico autoconsciente, por el cual las emociones y las reflexiones podían coexistir lo suficiente para que el espectador pudiese reconocer que una forma artística podía contener, expresar, repetir y transformar las experiencias humanas a lo largo de la historia (Johnson, 2010). Es decir que la distancia necesaria para la construcción de este espacio intentaba contener los caminos de la metáfora, entendida en los términos más arriba señalados, como una operación artística de transmisión de sentidos a lo largo del tiempo.

Volviendo a la operación de hermandad y de diversidad que presenta el *Atlas*, algunos autores han relacionado este aspecto metafórico con una técnica popular durante el Renacimiento: la de *grisaille* o grisalla. Esta técnica de usar sombras o solo un color, usualmente el gris, para imitar la textura del mármol, del bronce y de otros materiales antiguos en la pintura, era utilizada por Warburg para caracterizar la visualidad del *Atlas*. Las fotografías en blanco y negro, dispuestas sobre el *Atlas* bajo la técnica de la grisalla hermanando las imágenes, otorgaban a la historia del arte ese espacio de significación metafórica y de recorrido descentralizado. Como sugiere poéticamente Johnson, el *Denkraum* es una distancia preventiva tanto como es convocante:

La pausa de la prudencia no sólo existe entre el yo y el mundo, entre el cuerpo y la abstracción, sino también entre el pasado y el presente. Como Odiseo en el Hades mantuvo a las sombras de la muerte a distancia, pero aun lo suficientemente cerca como para oír sus instructivos cuentos, la *Sofrosyne* equilibra lo cercano y lo lejano (Johnson, 2010: 170).⁶

⁵ «Distance in space and time still separates epochs, but the images placed in dialogue overcome that distance just enough to posit associations that burst the myth of a grand, linear narrative with premeasured increments of cultural and temporal distance» (Johnson, 2010: 98). Traducción del autor del artículo.

Conclusiones: la distancia que acerca

Esta distancia que acerca y que atrae, reseñada brevemente, propone pensar en un campo epistemológico amplio para referirnos a las imágenes. El planteo, en apariencia neutral, que presenta Warburg contiene en sus intervalos el espacio para pensar todas las relaciones posibles entre las imágenes que se dispongan sobre unos hipotéticos paneles. Éstas pueden cruzarse en términos iconográficos, sociológicos, materiales, etcétera, sin por ello eliminar o superponer estos diversos sentidos entre sí. Es, quizás, este *Denkraum* una carcasa para pensar las imágenes a través de sus propias relaciones sin caer en el mero formalismo, sino más bien considerar conscientemente qué posibilidades de relación existen y qué nuevas conexiones se pueden fundar.

Las relaciones temporales y el sentido de la metáfora que acercan el *Atlas* a los parámetros de la actividad artística en sí misma, suponen que la forma de pensar las imágenes es a través de su propia naturaleza y, desde allí, develar los nervios que las relacionan con otros fenómenos cognoscibles. La distancia que propone Warburg no es una distancia que intenta solamente ser objetiva, sino, como señala Didi-Huberman, una distancia que intenta una historia política y cultural a través del prisma de las imágenes (Didi-Huberman, 2012).

Esta historia no se construye sobre presupuestos muy estables, sino sobre tensiones, conflictos y re-estructuraciones continuas. El abanico de imágenes puede ser siempre variable, una nueva relación, la aparición de una imagen nueva puesta en conexión con otras puede traer un nuevo punto de vista. Quizás pensar en este «espacio para pensar» nos sirva hoy para desestabilizar muchas de nuestras certidumbres y presentar al campo de las imágenes en aquella tensión temporal en la que siempre estuvo inmerso.

⁶ «Just as Odysseus in Hades keeps the shades of the dead at a distance, but still close enough to hear their instructive tales, *Sofrosyne* balances the near and the far» (Johnson, 2012: 170). Traducción del autor del artículo.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, E. (2007). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- Centanni, M. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milán: Bruno Mondadori.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Gombrich, E. (2002). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- Johnson, C. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Nueva York: Cornell University Press.
- Malraux, E. (1956). «El museo imaginario». *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Manguel, A. (2005). «La Biblioteca Mnemosina». *Psicoanálisis AP de BA*, vol. xxvii (3), 407-417.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. (2014). *La supervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.
- Warburg, A.; Yates, F.; Frankfor, H. (1993). *Historia del Arte e historia de las imágenes: la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Referencias electrónicas

- González Martínez, J. (1989). «Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf>.
- Mazzucó, K.; Forster, W.; Centanni, M. (2003). «Intorno a Mnemosyne: Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di Tradizione Classica» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <http://www.egramma.it/egramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html>.

- Tanaka, J. (2004). «Historische Analyse der Biederoder Bilderanalyse der Gechichte: Morphologie der Bilder in Aby Warburgs *Mnemosyne*» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <<http://www.academia.edu/382634>>.

DESPUÉS DE LA CRISIS

EXPERIENCIAS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS AUTOGESTIVAS POS 2001

Federico Urtubey
ue.federico@gmail.com

Verónica Capasso
capasso.veronica@gmail.com

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

Resumen

Luego del año 2001 varias investigaciones que abordaron las producciones artísticas locales manifestaron cómo, en la década posterior a la crisis, hubo un trasvase de las actividades socioeconómicas eminentemente autogestivas a las lógicas de la producción artística. Así, las mismas se vieron en la posibilidad de hacerse de elementos y de técnicas que no sólo posibilitaban la apertura de sus procedimientos a una participación más abierta y desestructurada, sino que, también, incorporaban referencias del contexto social y local. Sobre la base de este consenso en torno a las transformaciones del campo cultural, nos inclinaremos a indagar acerca de las categorías de horizontalidad, de autogestión y de alternatividad con relación a los discursos artísticos del período, para dar cuenta de su tránsito fluctuante. La propuesta incluye, asimismo, la mención de casos específicos.

Palabras clave

Producciones artísticas, horizontalidad, alternatividad, autogestión

Abstract

After 2001, several researches about local art productions showed how, in the decade previous to the crisis, there was a change from the self-managed socioeconomic activities to the logic of art production. Thus, these activities acquired elements and techniques that not only made their procedures be part of a broader and unstructured participation but also incorporated references from the social and local context. Based on this consensus about the cultural field transformations, we will look into the categories of horizontality, self-management and alternativity related to the artistic discourses of the time to account for its fluctuant transit. The proposal also includes the reference to specific cases.

Key words

Art productions, horizontality, alternativity, self-management

En este trabajo nos proponemos avanzar sobre algunas conceptualizaciones y categorías con las cuales se ha caracterizado una gran parte del arte argentino posterior a la crisis. De esta forma, indagaremos acerca de las categorías de *lo alternativo*, de la *autogestión* y de los patrones de *horizontalidad*. Esta propuesta surge a partir de charlas y de debates propiciados en torno a dos proyectos de investigación: «Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas efímeras» y «Arte y medios, entre la cultura de masas y la cultura de redes», que se llevan a cabo desde el año 2010 en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dichos proyectos se encuentran radicados en el Instituto de Historia del Arte argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UNLP.

Las teorizaciones acerca del arte argentino de la década posterior al 2001 han enfatizado su carácter alternativo y autogestivo. El consenso, en torno a una aparente unidad de las prácticas (sustentada en la difusión del patrón colectivo-horizontal hacia casi la totalidad de las manifestaciones artísticas), ha derivado en un relato de la historia del arte que, por momentos, no se ha detenido en los múltiples y divergentes modos de asociacionismo artístico y en la pervivencia de determinadas jerarquías tanto en la producción como en la recepción de la obra. En función de estas coordenadas, consideramos atendible una revisión de los postulados de Raymond Williams (1988) y de Michel de Certeau (2000), entre otros aportes ampliamente retomados por los estudios visuales y por la sociología de la cultura contemporánea, que creemos que echarán luz sobre las dimensiones de los fenómenos en análisis.

En aras de esclarecer los conceptos de horizontalidad y de autogestión en el período de la poscrisis, con el propósito de determinar su relevancia en el campo cultural, consideramos que es pertinente dar cuenta de los modos de asociacionismo de la época. Metodológicamente, este trabajo propone, por un lado, una revisión teórica que nos permita interpelar los estudios de arte contemporáneos a la luz de categorías que tienen una larga trayectoria en el campo intelectual, y por otro, dar cuenta de estas cuestiones en el análisis de casos concretos. Es necesario aclarar que no se propone un trabajo conclusivo, sino que, por el contrario, tenemos como objetivo abrir la discusión sobre qué categorías

usamos y desde qué lugar, y sobre qué relatos se han articulado con relación a un pasado reciente, como es el del año 2001, a propósito del arte de la poscrisis.

Sobre la categoría de alternativo

La categoría de *lo alternativo* o de *alternatividad* ha sido utilizada en el análisis del período propuesto. Muchas veces, el uso de esta noción no está acompañado de un claro posicionamiento teórico ni de una explicitación de a qué se hace referencia con dicho concepto. Otras veces, se emplea para dar cuenta de algunas características de ciertas prácticas artísticas que remiten a lógicas contrarias a las del capitalismo. En este apartado nos parece prudente recuperar categorías que pueden servir para dar cuenta de algunas de las prácticas artísticas posteriores al 2001.

Williams (1988), al conceptualizar la noción de *hegemonía*, realiza tres distinciones: lo dominante, lo residual y lo emergente. Con lo residual hace alusión a algo diferente a lo arcaico, que es un elemento del pasado. Lo residual se forma en el pasado pero se encuentra activo en la configuración de los sentidos del presente y puede ser alternativo, de oposición o, incluso, incorporado, reinterpretado o incluido en la cultura dominante o hegemónica. Lo emergente tiene relación con prácticas no articuladas, con nuevos significados, con valores y con relaciones que, por esta condición, están conectados con la estructura del sentir.¹

Otra de las diferenciaciones que el autor hace es la distinción entre elementos hegemónicos (dominantes), opositivos (contra-hegemónicos) y alternativos (no llegan a significar una puesta en riesgo de lo hegemónico en su comienzo, pero que pueden llegar a ser opositivos). Al realizar un cruce entre estas conceptualizaciones (lo dominante, lo residual, lo emergente, lo hegemónico, lo opositivo y lo alternativo) y las prácticas artísticas,

¹ Para Williams, la estructura del sentir es la formación de elaboraciones personales en el presente en relación con percepciones y con el sentido común. Por ello, no es algo articulado ni definido.



habría que ver si éstas y los colectivos artísticos y culturales pueden definirse como emergentes después de la crisis del 2001 o si tienen relación con tradiciones artísticas que, como las de los años sesenta en nuestro país, tendieron a unir lo estético con lo político.² En ese caso, ¿serían elementos emergentes o serían elementos residuales, al decir de Williams? Así, es importante dar cuenta de cómo se configuran estos grupos que surgen luego de 2001 en relación con aquellos de los años sesenta; cómo se definen, cuál es la adscripción identitaria de estos sujetos y cómo se autopresentan. A continuación, referiremos a otras preguntas que podríamos hacernos al recuperar las categorías propuestas por Williams: ¿son grupos opositivos o son alternativos?, ¿qué implicancias tiene esto en relación con el poder hegemónico?

Los aportes de Michel De Certeau (2000) también podrían servir para una propuesta de análisis de *lo alternativo*. El autor da cuenta del límite de la dominación y del orden al señalar la politicidad de prácticas que los sujetos realizan en lo cotidiano. Así, propone analizar las acciones que estos realizan y los modos en que encuentran intersticios donde operar de manera heterónoma. De su teoría surgen los conceptos de *tácticas* y de *estrategias*. Las primeras son el lugar de producción cultural del hombre común, la fortaleza del *débil* frente al poder dominante. Lo alternativo, para de Certeau, debe entenderse como un quehacer intelectual inclinado a pensar en las condiciones de posibilidad de los discursos y de las prácticas que se dan en el orden de lo cotidiano y que se constituyen como una zona de opacidad frente al efecto normalizador del poder. Esto se traduce en que los elementos y los agentes que se entrelazan con procesos ligados a lo popular y/o a lo cotidiano deben ser analizados para ver si pueden ser dimensionados como alternativos; es decir, si se articulan verdaderas producciones y, en tal caso, si las mismas pretenden (re)posicionarse y así, jerarquizarse.

Al hacer un cruce entre ambos autores, se puede decir que la noción de táctica que propone de Certeau y el concepto de

elementos alternativos o de elementos opositivos que plantea Williams dan cuenta de lo mismo: una práctica que puede leerse en términos de resistencia al poder, a la dominación y al orden establecido. La diferencia está en que para Williams un elemento opositivo es contrahegemónico y puede llegar a disputar el poder, mientras que la táctica para de Certeau ¿puede devenir estrategia?, ¿o se limita a ser sólo táctica? ¿Es posible la existencia de acciones intermedias entre la táctica y la estrategia?

Finalmente, es importante destacar que de Certeau no analiza la posibilidad de que ciertas tácticas puedan ser incorporadas, absorbidas por el poder, cuestión que sí tiene en cuenta Williams al sostener que la cultura dominante reinterpreta, diluye, excluye o incluye elementos que atentan contra ella.

Autogestión y otros circuitos

En los años previos y posteriores a 2001, la acción colectiva se evidenció en las diversas formas de lucha y de expresiones organizativas, muchas de ellas autogestionadas, tales como movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y la conformación de cooperativas. Así, se manifestaba un desplazamiento hacia otras formas u otros modos de practicar la política por fuera de la política institucional. Las asambleas barriales fueron uno de los fenómenos más novedosos luego del 19 y del 20 de diciembre de 2001. Estas organizaciones (que aparecieron en distintas zonas y en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires y en otros grandes centros urbanos, como en los partidos del Gran Buenos Aires, de Mar del Plata, de Rosario y de Córdoba), nucleaban a una heterogeneidad de actores provenientes, en líneas generales, de la clase media (profesionales, amas de casa, desocupados, jubilados, comerciantes, jóvenes, etcétera), que rechazaban las instancias tradicionales de representación.³

² El caso más emblemático de aquellos años fue «Tucumán Arde». Para profundizar en el tema, ver Del Di Tella a Tucumán Arde, de Ana Longoni y Mariano Mestman (2010).

³ Si bien daremos cuenta de algunas características generales, es importante tener presente que cada asamblea contó con rasgos propios. Para un análisis de casos específicos ver Svampa (2009), Schillagi, (2005), Bergel (2003).

Paula Abal Medina identifica tres momentos del proceso asambleario: en primer lugar, bajo la consigna «que se vayan todos y no quede ni uno solo» (2002: 129-131) y el rechazo a la política, se constituía el momento de la «destitución», con una movilización permanente y con la ocupación del espacio público.⁴ Un segundo momento, en el cual las diferencias de opinión hicieron que muchas de las asambleas se diluyeran o aumentara la deserción. Y, por último, un momento de «aislamiento y acción concreta», de asistencia y de cooperación, en el cual las asambleas que sobrevivieron se centraron en demandas barriales y en la ayuda a quienes habían sufrido las consecuencias de las condiciones sociales imperantes (desocupados, pobres, cartoneros). Otra lectura al respecto es la que sostiene un devenir progresivo (en la conformación de una identidad) de «vecino-cacerolero» a «asambleísta-militante» (Schillagi, 2005; Svampa, 2009) a partir de una práctica autogestiva autogestionada en el territorio (el barrio) que invocaba a la democracia directa y a la horizontalidad con la intención de reconstruir lazos sociales socavados después de más de diez años de neoliberalismo.

Además, el fenómeno de las fábricas recuperadas cobró mayor visibilidad pública luego de la crisis de 2001, aunque las primeras experiencias sucedieron con anterioridad, como los casos de la Metalúrgica IMPA, del Frigorífico Yaguané y otros (Fajn, 2004). Dos casos de repercusión pública fueron el de la fábrica textil Brukman y el de la fábrica de cerámicas Zanón que quedaron, finalmente, en manos de los trabajadores. La fábrica aparece, entonces, como un territorio de disputa. Otra característica de este fenómeno fue que las empresas recuperadas generaron un entramado de redes sociales al articularse con asambleas de vecinos, con sindicatos, con la universidad, etcétera, generaron espacios de cultura, de debate y de solidaridad, y trascendieron los objetivos meramente económicos de una empresa tradicional (Arévalo & Callelo, 2003).

⁴ Aquí se vislumbra una situación ambigua en tanto, por un lado hay un fuerte rechazo y una fuerte negación a la política y a los políticos, pero, al mismo tiempo, las asambleas fueron en sí mismas un lugar importante de la escena política que reconstituyeron la identidad política de las clases medias.

Tanto las asambleas como las fábricas recuperadas tejieron lazos con diferentes tipos de proyectos artísticos, como colectivos de arte o centros culturales barriales. Las características de horizontalidad y de autogestión estuvieron presentes en estos fenómenos, ya que había una coincidencia en los modos activados tanto por estas formas de lucha y de protesta social como por los artistas y sus colectivos. ¿Qué se entiende, entonces, por autogestión en el ámbito del arte? La autogestión colectiva genera nuevos dispositivos de visibilidad y de circulación de la producción artística. En el campo del arte, se producen estrategias para obtener recursos y financiamiento para las propuestas de los artistas. La horizontalidad se muestra como un modo de organización del trabajo, aunque haya asignación y división de tareas. Las propuestas autogestionadas marcan la distancia de las instituciones estatales o privadas, aunque puedan contar con algún tipo de apoyo por parte de estas.

Entre lo colaborativo, lo artesanal y la búsqueda de independencia

Luego de 2001 una parte importante de la discusión por el sentido del arte se posiciona por fuera de las formas y de los lenguajes estéticos. Así, se conforma un panorama heterogéneo en el cual confluyen proyectos culturales con filiaciones políticas e ideológicas diferenciadas. En este sentido, si convocamos el caso de las editoriales artesanales que comenzaron a surgir en los años noventa y que multiplicaron su área de influencia en los años posteriores a 2001, lo cierto es que el mapa que designa la posición de cada editorial es tan fecundo en las caracterizaciones que pueden hacerse de las intenciones y de las elaboraciones materiales de las mismas, como divergentes en su relación con prácticas políticas militantes y/o ideológicas. De este modo, del conjunto de editoriales artesanales, como Clase Turista, Eloísa Cartonera, etcétera, no debemos pasar por alto los diferentes posicionamientos que estas asumen a la hora de valorar en forma política o ideológica su rol como gestores culturales, actitud que se traspondrá en mayor o menor escala, en la materialización del objeto-libro. Así, algunos investigadores han señalado cómo el neoliberalismo alumbró la creciente polarización



del panorama editorial argentino, que desembocó en una porción claramente delimitable de editoriales con criterios de edición, de circulación y de venta que polarizaron con los de las grandes editoriales (Botto, 2006).

De Eloísa Cartonera cabe señalar que su intención de ser «un proyecto latinoamericanista, *border*, vanguardista y marginal» involucraba de manera directa la relación con un corpus de valoraciones, de categorías y de significados que comprometían lo artesanal con un programa cultural alternativo. En las declaraciones de los integrantes de Eloísa Cartonera proliferan palabras relacionadas con la autogestión, con la solidaridad y con la sustentabilidad. Esto implica pensar que la artesanidad de los productos es, al mismo tiempo, la vinculación con materiales con arraigo en un contexto social, político y económico determinado, así como una forma de ser independientes. En esta multidimensionalidad del libro-objeto, se visibiliza aquello que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975) entendieron como agenciamientos colectivos de enunciación, al momento en que el plano semiótico de la escritura se entrelaza con el aspecto material-estructural del dispositivo, sus criterios de exhibición, de circulación. Ahora bien, la cita deleuziana en nuestro caso apunta al hecho de que, actualmente, los escritores y los editores se diferencian menos por su adherencia a programas estéticos, por cuanto confluyen en determinadas prácticas, tecnologías y comunidades que comparten una militancia en lo literario.

De este modo, lo *alternativo* de las distintas propuestas reside no en lineamientos estilísticos, sino en un propósito común que es la resignificación del libro y de las actividades y de las prácticas que lo circundan. Asimismo, lo alternativo puede ser entendido como un tipo de gestión artístico editorial enlazado con la publicación de textos nacionales. A partir del desembarco de los sellos españoles sobre finales de la década del noventa, la extranjerización de los títulos fue un hecho cuyo contrapeso necesario supuso publicar autores nacionales. Ahora bien, del conjunto de editoriales analizadas, se entiende que para las éstas no constituye extranjerización el hecho de publicar autores latinoamericanos (chilenos, brasileños, mexicanos, colombianos), sino que lo que podría denominarse un *estar juntos* de estas editoriales se

entiende como constitutivo a la dimensión latinoamericana como ampliación necesaria del arraigo local que proponen.

Otro caso de análisis es la variedad de colectivos de arte activista que surgieron, se potenciaron y/o se activaron después de 2001 en nuestro país, con especial hincapié en la ciudad de La Plata, como Ala Plástica, Siempre, Lanzallamas, Sienvolando, Luli, Arte al Ataque, Colectivo Libélula, Hací como José, Frente de Artistas; y acciones y proyectos de artistas, como Luxor y Lumpenbola. En todos ellos prevalece el modo de producción colaborativo.

En este sentido, es interesante la perspectiva de Howard Becker (2008), quien sostiene que el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas. Las formas de cooperación pueden ser efímeras o rutinarias, pero crean patrones de actividad colectiva que él denomina «mundo del arte». Así, hay quienes diseñan, quienes producen, quienes difunden, etcétera. Al mismo tiempo, este tipo de producción genera modos de estar juntos y lazos colectivos, no sólo entre quienes conforman los grupos y los colectivos de arte, sino, también, con los vecinos, con los transeúntes y con las personas que se suman a los lugares donde se emplazan las intervenciones artísticas. Con relación a esto, Gianni Vattimo sostiene que el arte puede «hacer comunidad», con lo cual se refiere a acontecimientos alrededor de los cuales la gente se reúne y se agrupa, y en los que el arte ocupa un lugar en el que puede reconocerse (Vattimo en Fernández Vega, 2013).

Al recuperar la categoría de lo alternativo es necesario analizar cada caso particular e indagar acerca de si estos grupos son o no emergentes, si se reconocen herederos de una tradición anterior (la de los años sesenta, tal vez) y, también, si son o no alternativos y en qué sentido. Es decir, retomando a Williams, lo alternativo gira en torno a una propuesta y a una lógica de acción que se opone a la lógica hegemónica, pero que no intenta ocupar el poder ni tiene intenciones de hacerlo. Por lo cual, la alternatividad da cuenta de modos de accionar críticos, de un estar juntos y de una sociabilidad compartida.⁵

⁵ En cuanto a la autogestión, estos grupos se autofinanciaban a partir de fiestas o realización de eventos que les permitían recolectar recursos, por ejemplo, para la compra de pintura u otros insumos utilizados para sus intervenciones en el espacio público.

Para finalizar, haremos una breve referencia al caso de los centros culturales autogestionados, experiencias asociativas emergentes, en palabras de Williams, luego de 2001. Estos espacios de la sociedad civil conformaron redes informales de formación, de producción y de difusión artística y cultural, lugares de encuentro y de desarrollo de actividades (Osswald, 2009). El surgimiento de estos centros culturales es producto de la gestión de proyectos autónomos e independientes. ¿Qué se entiende por esto? Gestionar y autofinanciar un espacio colectivo de trabajo y de reunión. Y, en este sentido, es la autogestión, la posibilidad de solventar los gastos y de llevar adelante los centros culturales con recursos propios, la que conlleva al rótulo de independientes y de autónomos. A su vez, Denise Osswald (2009) sostiene que estos centros culturales aparecen como espacios alternativos al mercado laboral para artistas y para profesionales que deseen ejercer su vocación. Sin embargo, también se constituyen como espacios abiertos a la comunidad y al barrio y fomentan su propio rol de agentes que proporcionan un espacio apto para el cruce y para el desarrollo de sociabilidades. Estos tipos de gestión cultural planifican sus operaciones al correr los límites tradicionales de los términos en los que se piensa a la gestión y a la cultura. En el análisis de las sociabilidades que se privilegian y en los criterios de selección y de circulación de obras que ingresan a estos espacios pueden hallarse las claves para entender qué tipo de alternatividad están proponiendo.

A partir de los diferentes casos expuestos (editoriales cartoneras, colectivos de arte y centros culturales autogestionados) es posible visibilizar un fresco de las transformaciones de las experiencias y de las prácticas artísticas después de la crisis del año 2001. En ellos hemos visto cruces entre las estéticas y las referencias a materiales, poéticas y consignas referenciados con claridad al panorama social y económico de la última década. Al mismo tiempo, hemos observado cómo rápidamente se ha designado a dichas manifestaciones con categorías con una amplia trayectoria en los estudios visuales y en la sociología de la cultura. En cualquier caso, consideramos que es posible pensar como operativas a las categorías invocadas, pero siempre dentro de la constatación de que el análisis concreto de cada experiencia permitirá ver en qué

sentido, desde qué lugar y, sobre todo, con qué extensión es que hablamos de *alternatividad*, de *horizontalidad* y de *autogestión*, con el objetivo de comprender la originalidad y la complejidad de cada caso.

Palabras finales

En este trabajo se propuso reflexionar sobre algunas categorías como *lo alternativo*, *la autogestión* y *la horizontalidad*, cuestiones que se han relacionado con prácticas y con modos de hacer artísticos-colectivos. Uno de nuestros objetivos fue pensarlas problemáticamente y recurrir a los aportes de diferentes autores desde los estudios culturales. Luego, a través de una exposición contextualizada de los casos de las editoriales cartoneras, de los colectivos de arte y de los centros culturales autogestionados, se reflexionó, empíricamente, sobre cómo operarían *lo alternativo*, *la autogestión* y *la horizontalidad* en ellos. Estas «ecologías culturales» (Laddaga, 2006) se refieren a proyectos que implican formatos colaborativos en los cuales individuos se asocian por determinados espacios de tiempo. Estas personas provienen de diferentes disciplinas, lugares, edades y clases y proponen, a partir de sus proyectos, una modificación en los estados de cosas locales. Así, su propuesta supone una asociación entre la realización de imágenes o de obra, gestión de espacios, etcétera, y la ocupación del territorio. Por detrás de esta conceptualización, hallamos la idea de comunidad, formas experimentales de asociación que tienen como punto de partida acciones voluntarias que ahondan sobre las condiciones de la vida social del presente.

Pensar, analizar y revisar las categorías que se adoptan cuando el análisis estético trasunta tópicos como los colectivos, la política y/o la utilización de técnicas fuertemente comprometidas con realidades y con imaginarios sociales concretos es de suma importancia. En este caso, el trabajo grupal en torno a la confección de una obra o la gestión de un espacio, por más que esté enlazado con un imaginario sobre la crisis de 2001, no debe adscribirse a la definición de *alternativo* o de *oposicional*, ya que es preciso distinguir antes si en esta instancia realmente existe una disputa



de poder que amenaza la hegemonía. Esto tiene que ver menos con el hecho de suscribir a los distintos puntos de la teoría cultural de Williams que con la necesidad de preguntarse por la presencia de elementos dinámicos que rivalicen en el esquema de poder.

A su vez, ¿la *politicidad* es un valor agregado de estas experiencias o cabe definirla en cada caso en particular? Marcelo Expósito (2006) hace una observación respecto del panorama del arte contemporáneo y apunta que «la extensión de un cierto modelo difuso de artista gestor [...] hoy no conlleva necesariamente una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización». Esta pregunta puede orientar nuestra reflexión en torno a si la autogestión, en las manifestaciones artísticas analizadas, encuentra filiación en forma excluyente en los efectos de la poscrisis o si, por el contrario, su repetición y su sostenimiento a través del tiempo puede explicarse por la difusión global de este tipo de prácticas en los últimos años. Vinculado a esto, la cuestión de la horizontalidad también merece ser pensada con relación a las tensiones descritas y también es preciso que las prácticas artísticas en análisis sean estudiadas en sus transformaciones a través del tiempo.

Lo dicho refleja la necesidad de problematizar las categorías que normalmente se utilizan para hablar del arte de la última década. Lejos de querer establecer una utilización restrictiva de los términos que hemos invocado, nuestra voluntad apuntar a señalar que toda conceptualización de la cultura es tan conflictiva como el campo en el cual se inserta. Este dato es central, ya que definir y categorizar a los movimientos, los elementos, los agentes y las manifestaciones que surgieron en torno a la crisis del sistema neoliberal y que modificaron las reglas de juego del campo cultural, implica insertarse en la dinámica de la historia y que el investigador asuma el peso y la relevancia de las significaciones que construye. Queda abierto el panorama tanto a nuevas definiciones de las transformaciones artísticas a las que hemos hecho referencia como a resignificaciones de las categorías ya empleadas.

Referencias bibliográficas

- Abal Medina, P.; Gorbán, D., Battistini, O. (2002). «Asambleas: cuando el barrio resignifica la política». En Battistini, O. (coord.). *La atmosfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*. Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad.
- Arévalo, R. y Calello, T. (2003). «Las empresas recuperadas en Argentina: algunas dimensiones para su análisis». *Segundo Congreso Argentino de Administración Pública Sociedad, Estado y Administración Pública «Reconstruyendo la estatalidad: Transición, instituciones y gobernabilidad»*. Córdoba.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Botto, M. (2006). «1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial». En De Diego, J. (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: iteso.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Édipe: capitalismo et schizophrénie*. París: Les éditions de Minuit.
- Fernández Vega, J. (2013). *Diálogos sobre estética y política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Slavoj Žižek*. Buenos Aires: Taurus.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Osswald, D. (2009). «Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo». En Wortman, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Schillagi, C. (2005). «Devenir vecino militante. Las asambleas barriales de Buenos Aires». En Delamata, G. *Ciudadanía y territorio. Las relaciones políticas de las nuevas identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, M. (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Referencias electrónicas

Expósito, M. (2006). «Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo» [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2015 en <<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>>.

Fajn, G. (2004). «Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión» [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2015 en <<http://www.iisg.nl/labouragain/documents/fajn.pdf>>.

EXPERIMENTOS PARA LA PRODUCCIÓN DE ESCULTURAS ROBÓTICAS

Ariel Uzal

arieluzal@gmail.com

Emiliano Causa

emiliano.causa@gmail.com

Emmelab

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Resumen

En este trabajo se presentan las exploraciones realizadas en el marco del proyecto artístico «Extremófilos», cuyo objetivo es producir una serie de esculturas robóticas. Dichas exploraciones fueron divididas en dos etapas: la primera, relacionada con el diseño digital de la forma tridimensional de la escultura; y la segunda, vinculada a la fabricación y a la motorización de la escultura.

Los temas abordados en este trabajo están relacionadas con el diseño paramétrico de formas tridimensionales, con el desarrollo de herramientas de software para tal fin, con la implementación de técnicas de prototipado rápido y con las estrategias de robotización aplicadas al arte, junto con posibles intersecciones entre las técnicas de arte generativo y los desarrollos realizados a lo largo de este proyecto.

Palabras clave

Arte robótico, multimedia, software libre, prototipado rápido, diseño paramétrico

Abstract

In this work the explorations carried out in the context of the art project «Extremófilos» [«Extremophiles»], which aim is to produce a series of robotic sculptures, are presented. These explorations were divided into two stages: the first one is related to the digital design of the tridimensional shape of the sculpture, and the second one is linked to the production and the motorization of the sculpture.

The topics presented in this work are related to the parametric design of tridimensional shapes, with the use of software tools, the implementation of rapid prototyping and the robotization strategies applied to art, along with potential junctions between generative art techniques and the development occurred during this project.

Key words

Robotic art, multimedia, free software, rapid prototyping, parametric design

El proyecto artístico «Extremófilos»,¹ tiene como objetivo producir una serie de esculturas robóticas. Las exploraciones y los desarrollos realizados en el marco del Proyecto fueron divididos en dos etapas. La primera se relaciona con el diseño digital de la forma tridimensional de la escultura; la segunda, con la fabricación y con la motorización de la escultura –es decir, con la posibilidad de dotarla de movimiento–. En el presente texto, entonces, se presentarán las exploraciones y los desarrollos realizados según las etapas del Proyecto.

La primera parte de este escrito se divide en los siguientes puntos: el desarrollo de la discusión acerca de la propuesta morfológica –junto con posibles aproximaciones al diseño de formas tridimensionales– para explicar por qué la técnica de los planos seriados será la utilizada en este proyecto; la descripción de los algoritmos computacionales necesarios para describir dichas formas tridimensionales; la caracterización del desarrollo de un *software* de interfaz gráfica de usuario, que posibilita la implementación de los algoritmos mencionados anteriormente y que, por ende, permite realizar diseños de forma; y por último, la presentación de un ejemplo de diseño de forma para el que se utilizaron las herramientas desarrolladas y descriptas.

La segunda parte se divide en la descripción y en la argumentación de la implementación de servomotores como forma de motorización para la escultura; la caracterización del proceso de diseño de piezas articulares que permiten el acople de dichos servomotores a la estructura de la escultura; la descripción del diseño y de la fabricación de un sistema de control electrónico que posibilita la animación del movimiento de la escultura; y la discusión acerca del armado de un prototipo que reúne a los motores con las piezas de la escultura. Por último, se ofrece una conclusión en la que se discute acerca del futuro de los desarrollos realizados en este trabajo, en particular, sobre la base de su carácter de código/*hardware* abierto.²

¹ Proyecto dirigido por Emiliano Causa en el marco del proyecto de investigación «El algoritmo y la generatividad aplicados al arte».

El diseño de la forma

El trabajo en torno al diseño de formas tridimensionales fue desarrollado según varios pasos. En principio se relevaron distintas estrategias de diseño posibles y se eligió, finalmente, la generación de volúmenes por planos seriados. Una vez decidida la estrategia de diseño, se desarrollaron los algoritmos necesarios. Luego, se creó una herramienta de *software* con interfaz gráfica para facilitar dicho diseño y, finalmente, se realizó el diseño de la forma utilizando las herramientas y las técnicas desarrolladas previamente.

La propuesta morfológica: planos seriados

En pos de diseñar y de construir la forma de esta escultura robótica, se buscó una técnica sencilla que permitiera alcanzar formas tridimensionales mediante técnicas de diseño generativo y de prototipado. Las principales técnicas de prototipado, y las más accesibles, son aquellas que posibilitan producir formas bidimensionales, como el corte láser o el corte por control numérico. A su vez, estas técnicas se pueden combinar con el uso de un *software* de gráfica vectorial. Una de las ventajas de la utilización de formas bidimensionales es que se puede llegar hasta el uso de tijeras, de papeles o de cartones para su producción. Por todo esto, se pensó en producir formas tridimensionales a partir de figuras bidimensionales. Existen varias técnicas posibles para este tipo de diseño, pero la producción de volúmenes por planos seriados es una de las más sencillas (además, la habíamos usado en un proyecto anterior).³

A partir de la experiencia obtenida en el proyecto mencionado,

² Para conocer las definiciones de código abierto y hardware abierto, consultar las siguientes direcciones: <http://opensource.org/docs/osd> y <http://www.oshwa.org/definition/spanish/>

³ Dicha experiencia se desarrolla en el texto «Algoritmos Genéticos aplicados a la generación y producción de formas escultóricas» (Causa, 2013).



se realizaron formas más complejas: en lugar de trabajar con círculos, se utilizaron elipses a las que se le agregan o se le quitan apéndices. Con una secuencia de elipses, que varían en tamaño, en posiciones y en apéndices, se construyó un cuerpo. Por último, los varios cuerpos pueden operarse entre sí para producir cuerpos más complejos. Ya que el objetivo del proyecto es producir estructuras zoomorfas, se buscó una figura que favoreciera la simetría bilateral. En este caso, la forma deseada es la de los peces, así que se partió de la idea de construir un tubo, como una secuencia de planos elípticos que varíen durante su desarrollo.

El desarrollo de los algoritmos de la forma

Sobre la base de las necesidades detalladas en los párrafos anteriores, se creó un conjunto de clases y de métodos en *Processing*⁴ (un lenguaje de programación libre que utilizamos con frecuencia), que permitiera construir una forma de manera paramétrica. La estrategia que se eligió es la que ya fue expuesta: una serie de elipses construyen un *cuerpo* –a estas elipses se les puede llamar «costillas»–; a estas elipses se les puede agregar o quitar *apéndices*. Tanto las *elipses* como sus *apéndices* pueden variar durante la progresión siguiendo ciertas curvas. Varios cuerpos pueden ser operados mediante adiciones y sustracciones para crear cuerpos más complejos. Para esto, se programó la clase *Cuerpo* –es la clase principal y la encargada de construir el cuerpo– que posee un conjunto de métodos combinables con algunas funciones.

`Cuerpo(int cantidad)`: el método constructor de la clase en el que el parámetro «cantidad» determina la cantidad de costillas (plano) que tendrá en cuerpo.

`setColumna(float[] columnaX_, float[] columnaY_, float[] columnaZ_)`: este método determina la posición de la *columna vertebral*, es decir, cómo se ubican los centros de los planos (las costillas) en la progresión.

`setElipses(float anchos[], float altos[])`: este

método determina los tamaños de los diámetros verticales y horizontales de las elipses.

`apendiceSuave(int resolucion, int desdeCostilla, int hastaCostilla, float[] angDesde, float[] angHasta, float[] agregado)`: genera un apéndice que se ubica (en forma angular por coordenadas polares) entre el ángulo *angDesde* hasta el *angHasta*. El parámetro *agregado* determina el nivel de prominencia del apéndice.

`apendiceAgudo(int resolucion, int desdeCostilla, int hastaCostilla, float[] angDesde, float[] angHasta, float[] agregado)`: este método es como el anterior, pero la forma del apéndice que genera es más aguda.

`operar(Cuerpo otro, float dx, float dy, int indiceDesde, int indiceHasta, int indiceOffset, float angulo, boolean horarioUno, boolean horarioDos)`: este método permite operar dos cuerpos entre sí para obtener uno resultante de la adición o sustracción entre los dos. Se determina la posición relativa entre los cuerpos (con «dx» y «dy») así como el índice que determinan en cuáles planos se ejecuta la operación.

`cambiarCostillasCon(Cuerpo otro, float dx, float dy, int indiceDesde, int indiceHasta, int indiceOffset)`: este método permite que un cuerpo reemplace sus costillas con las de otro.

Como puede observarse, en gran parte de los métodos citados los parámetros son arreglos (aquellos que terminan con corchetes). Esto se debe a que el parámetro no se aplica a una sola elipse, sino a una serie de elipses (el cuerpo) y, por tanto, debe ser una serie de valores. Para complementar estos métodos, se usó un conjunto de funciones que construyen arreglos que respetan ciertas progresiones:

`float[] vecConst(int cantidad, float valorC)`: esta función devuelve un arreglo de un tamaño determinado por

⁴ Página oficial del proyecto Processing: <https://processing.org/>

cantidad, en donde todos los valores poseen el valor constante «valorC».

`float[] vecLinea(int cantidad, float desde, float hasta)`: en este caso, la función devuelve un arreglo con una progresión lineal que va entre los dos valores límites («desde», «hasta»).

`float[] vecSeno(int cantidad, float desde, float hasta, float ang1, float ang2)`: la progresión de esta función es sinusoidal, moviendo la función entre dos valores límites («desde», «hasta») y moviendo la fase del seno entre dos ángulos.

`float[] vecEnvolvente(int cantidad, float[] t, float[] v)`: en función genera una envolvente, una curva que transita entre una secuencia de puntos, los puntos están definidos por dos arreglos «t» y «v» que describen los tiempo y valores de los puntos por los que pasa la curva.

Ya hemos revisado la clase `Cuerpo` y las principales funciones para generar sus parámetros, pasaremos, entonces, a ver ejemplos concretos de su uso. En el código que se expone debajo se puede observar (en la segunda línea) que se declara un objeto «k» de tipo `Cuerpo` al que se le pasa como parámetro una variable *cantidad* con el valor 100. Esto significa que el cuerpo es una secuencia de cien planos seriados; estos planos son elipses. Debajo del código, en la Figura 1, se muestra un gráfico con la secuencia de elipses que conforman el volumen.

Debajo de la declaración del `Cuerpo` se hay tres líneas que declaran tres arreglos (series de números), `d[]`, `p[]` y `z[]`, que son cargados en el caso de `d[]` y `p[]` con valores constantes (60 para `d[]` y 0 para `p[]`) y en el caso de `z[]` con una progresión lineal de 0 a 600. La línea «`k.setElipses(d, d)`» determina que los diámetros horizontales y verticales de las elipses toman el valor 60 extraído del arreglo `d[]` (el cual posee 60 en toda su serie). Por último, la línea «`k.setColumna(p, d, z)`» organiza las posiciones de los planos, asignándoles los parámetros (X,Y,Z); en este caso, las posiciones en X son tomadas de la serie `p[]` (que posee 0 en todas sus posiciones), los valores de Y se toman de `d[]` (que posee 60 en todas sus posiciones) y a Z se le asigna el arreglo `z[]` que

avanza progresivamente de 0 a 600 en 100 pasos (es decir: 0, 6, 12, 18...). Este último determina la separación en profundidad de los planos.

```
int cantidad = 100;

k = new Cuerpo( cantidad );

float d[] = vecConst( cantidad, 60 );
float p[] = vecConst( cantidad, 0 );
float z[] = vecLinea( cantidad, 0, 600 );

k.setElipses( d, d );
k.setColumna( p, d, z );
```

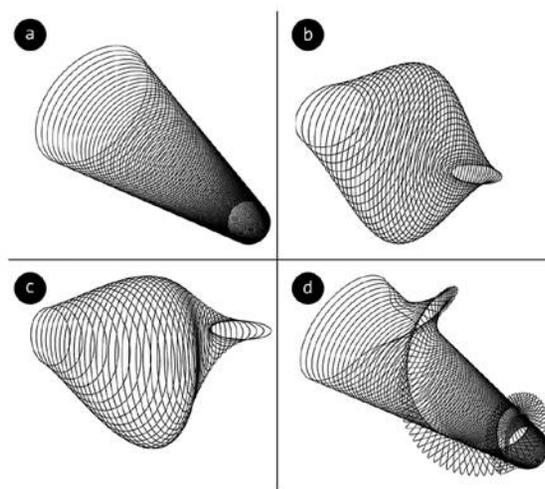


Figura 1. Cuatro variaciones posibles, resultantes de distintas configuraciones de vectores y de la aplicación de apéndices

La Figura 1-a muestra el volumen resultante del código anterior. Para explicar mejor la estrategia, en el ejemplo siguiente modificamos los diámetros de las elipses y agregamos un nuevo arreglo



llamado `d2[]`, al que se le carga una serie que sigue una curva sinusoidal, declarado en la cuarta línea del código. En la anteúltima línea se puede ver cómo en «`k.setElipses(d, d2);`» se usa `d2[]` para determinar los diámetros verticales. Esto hace que en la figura 1-b el cilindro se engrose en altura hacia la mitad de su recorrido, también se puede ver que dicha progresión sigue la curva sinusoidal antes descripta:

```
int cantidad = 40;

k = new Cuerpo( cantidad );

float d[] = vecConst( cantidad, 60 );
float d2[] = vecSeno( cantidad, 20, 140, radians(-45)
, radians(270) );
float p[] = vecConst( cantidad, 0 );
float z[] = vecLinea( cantidad, 0, 400 );

k.setElipses( d, d2 );
k.setColumna( p, d, z );
```

En el siguiente ejemplo se reemplazó a `d[]` por `d1[]`, un arreglo al que se le asignó una serie que también sigue una sinusoidal (en la tercer línea del código). Si bien `d1[]` y `d2[]` son sinusoides que organizan valores en un rango que va de 20 a 140 (como puede verse en sus parámetros), la principal diferencia es que están corridos en fase, ya que `d1[]` copia la forma de la sinusoide entre los 0 y los 360 grados, mientras que `d2[]` lo hace entre los -45 y los 270 grados. El nuevo arreglo, `d1[]`, determina los diámetros horizontales de las elipses. Los resultados de estos cambios pueden verse en la Figura 1-b. Al mover ambos diámetros, la forma tubular de la serie se pierde y da lugar a una forma más plástica y sutil:

```
int cantidad = 40;

k = new Cuerpo( cantidad );

float d1[] = vecSeno( cantidad, 20, 140, radians(0),
```

```
radians(360) );
float d2[] = vecSeno( cantidad, 20, 140, radians(-45),
radians(270) );
float p[] = vecConst( cantidad, 0 );
float y[] = vecSeno( cantidad, 20, 70, radians(-45),
radians(270) );
float z[] = vecLinea( cantidad, 0, 400 );

k.setElipses( d1, d2 );
k.setColumna( p, y, z );
```

La Figura 1-c muestra el volumen resultante del código anterior. En el siguiente ejemplo se refleja cómo funcionan los apéndices. Volvimos al cuerpo del primer ejemplo, en el que los diámetros se comportan de forma constante, dado que se encuentran vinculados a un arreglo `d[]` que posee el valor 60 en todas sus posiciones. Al final del código se pueden apreciar cuatro líneas en las que primero se declaran tres arreglos (`angDesde[]`, `angHasta[]` y `agregado[]`), que luego son usados en el método que tienen los cuerpos para agregar apéndices: «`k.apendiceAgudo(resolucion, 0, cantidad-1, angDesde, angHasta, agregado);`». La idea es la siguiente: los apéndices son salientes que se generan en las elipses, la posición de estas se determinan por una variable angular. Por ejemplo, el ángulo «0» se ubica en la parte superior, el de 90 grados en el costado derecho, el de 180 grados abajo y así siguiendo el giro. Por eso, en la Figura 1-d se observa que los apéndices de las elipses se corren según una progresión, lo que hace que efectúen un giro alrededor del tubo, como en una helicoides.

```
int cantidad = 100;

k = new Cuerpo( cantidad );

float d[] = vecConst( cantidad, 60 );
float p[] = vecConst( cantidad, 0 );
float z[] = vecLinea( cantidad, 0, 600 );

k.setElipses( d, d );
```

```

k.setColumna( p, d, z );

float angDesde[] = vecLinea( cantidad, radians(0),
radians(600) );
float angHasta[] = vecLinea( cantidad, radians(80),
radians(600+80) );
float agregado[] = vecConst( cantidad, 50 );

k.apendiceAgudo( resolucion, 0, cantidad-1, angDesde,
angHasta, agregado );

```

En este último ejemplo, mostraremos la última acción posible: la de operar cuerpos entre sí. El código está dividido en tres partes por gráficos que reflejan a cada una de las partes. La primera parte del código muestra cómo se construye un cuerpo según los lineamientos explicados en los anteriores ejemplos. Este cuerpo se llama «k» y, debido a la variación de sus dos diámetros, produce una forma similar a una curva recostada con cierto corrimiento de su eje central.

```

k = new Cuerpo( cantidad );
float d[] = vecSeno( cantidad, 10, 80, radians(0),
radians( 400) );
float p[] = vecConst( cantidad, 0 );
float z[] = vecLinea( cantidad, 0, 600 );
float y[] = vecSeno( cantidad, 10, 50, radians(0),
radians( 400) );
k.setElipses( d, d );
k.setColumna( p, y, z );

```

En la segunda parte, se construye otro cuerpo llamado «l», que es de forma muy similar al anterior aunque con un eje más centrado.

```

l = new Cuerpo( cantidad );
float d2[] = vecSeno( cantidad, 10, 90, radians(0),
radians( 400) );
float p2[] = vecConst( cantidad, 80 );

```

```

float y2[] = vecSeno( cantidad, 10, 50, radians(0),
radians( 400) );
l.setElipses( d2, d2 );
l.setColumna( p, p2, z );

```

En la tercera y última parte, el cuerpo «k» es operado con el cuerpo «l», en este caso, mediante una sustracción. Es decir que al cuerpo «k» se le sustrae el cuerpo «l».

```

k.operar( l, 0, 10, 0, 70, 20, radians(180), true,
false );

```

La Figura 2 muestra, a la izquierda, al cuerpo «k»; a la derecha, al cuerpo «l», y abajo, el resultado de la operación de ambos.

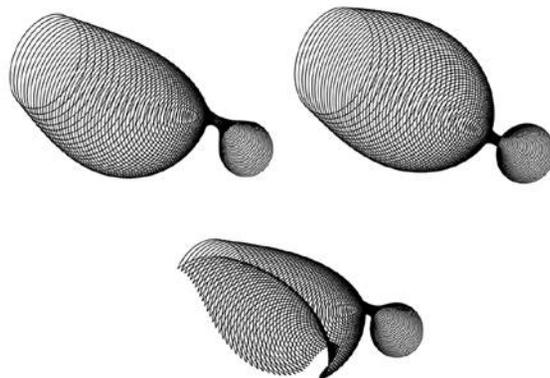


Figura 2. Dos configuraciones de cuerpo posibles y la intersección de ambos

Estas son, en líneas generales, las variantes morfológicas posibles a partir de los algoritmos desarrollados.

El desarrollo de la interfaz gráfica de usuario (IGU)

Una vez desarrollados los algoritmos de *software* descritos arriba, se creó un sistema de interfaz gráfica que permita utilizarlos de manera práctica. Como ya se explicó, los arreglos que definen



a la forma de los cuerpos pueden ser definidos manualmente o a través de funciones de código específicas para la generación de los mismos. Ambas opciones, al ser implementadas en el código de la aplicación, no permiten la realización de cambios en tiempo real. El código debe modificarse, debe ejecutarse la aplicación y, si se desean realizar cambios en la configuración formal del volumen, debe modificarse nuevamente el código y volver a ejecutar la aplicación para visualizar dichos cambios.

Dado que en la creación del tipo de volumen que planteamos hay varios parámetros y vectores de control en juego,⁵ cambiar el código cada vez que se quiere modificar una variable resulta engorroso. Con esto en cuenta, se desarrolló una aplicación de *software*, denominada *extremoForm*, que permite el control de la forma del cuerpo mediante la implementación de módulos de interfaz gráfica. Estos módulos posibilitan la configuración detallada de un vector numérico (de los cuatro tipos preestablecidos detallados anteriormente). Al mismo tiempo, la aplicación gráfica en tiempo real los efectos que los cambios en la configuración provocan en el volumen diseñado.

La Figura 3 presenta distintas instancias un módulo de interfaz gráfica, cuyo nombre asignado es «anchos elipses». La instancia de la izquierda es el módulo en su estado inicial, que permite elegir un tipo de vector. La instancia del centro muestra las opciones de configuración para un vector del tipo sinusoidal (nótese que todos sus parámetros pueden ser modificados). La instancia de la derecha corresponde a las opciones de configuración para un vector del tipo lineal. Es importante notar que se puede saltar de un tipo de vector a otro en tiempo real.

La Figura 4 muestra un volumen diseñado con esta estrategia. Todos los parámetros que definen su forma (menos las posiciones de los elipses en el eje z) son controlados a través de objetos de interfaz: el ancho de los elipses responde a una progresión sinusoidal, al igual que su alto (aunque no a la misma función sinusoidal), mientras que la altura de los elipses responde a una

progresión lineal. El módulo de interfaz «paleta 1» es auxiliar y permite controlar la paleta de colores con la que se visualiza el volumen. La gran ventaja de la implementación de los módulos de interfaz es que conviven con la visualización del volumen, por lo tanto, cualquier modificación de parámetros (que a su vez hace efecto de manera instantánea) puede realizarse con la visualización como referencia y facilita el proceso de diseño.

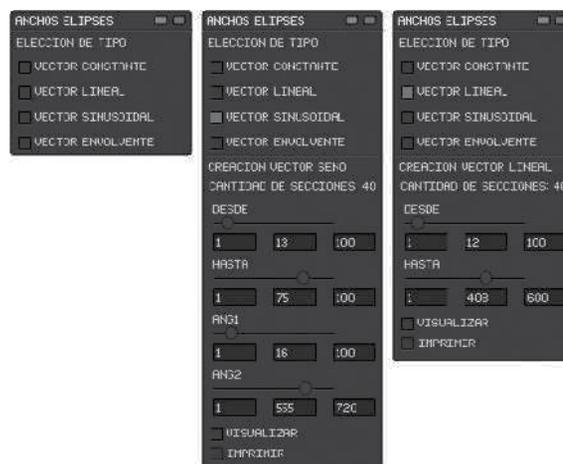


Figura 3. Módulo de interfaz, utilizado para configurar un vector, en tres instancias posibles del proceso de configuración

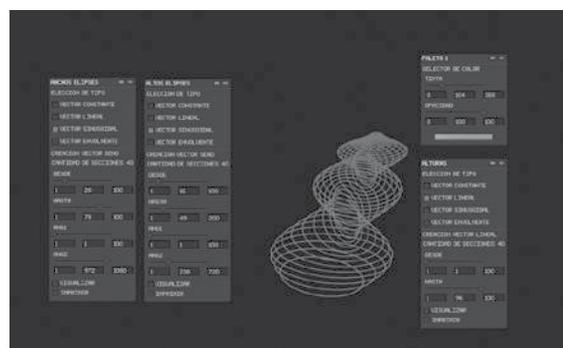


Figura 4. Volumen diseñado a partir de la configuración de vectores a través de módulos de interfaz gráfica

⁵ Un volumen está definido por varios vectores, incluso, puede estar definido a partir de la operación de varios cuerpos.

Estos módulos de interfaz gráfica pueden ser reemplazados completamente por código. Una vez que un vector ha sido configurado, el módulo de interface que lo controla puede generar el código equivalente a dicha configuración. Este código puede implementarse en el código mismo de la aplicación y así liberar espacio en el entorno de la misma, para luego configurar otros parámetros a través de nuevos módulos de interfaz gráfica. De esta forma, podemos entender al *software extremoForm* como un híbrido entre configuración por código y configuración por interfaz gráfica.

En cuanto a la estructura del código, todo lo relacionado con el módulo de interfaz gráfica se encuentra encapsulado dentro de un objeto llamado «interfaz». Este objeto, a su vez, contiene el vector numérico que emerge de su configuración. Dentro del objeto *interfaz*, se encuentra una serie de objetos del tipo *menú* (hay uno específico para cada tipo de vector, más algunos auxiliares), que a su vez contienen los objetos de interfaz gráfica necesarios (*sliders*, *checkboxes*, campos de texto, botones, etcétera). Al mismo tiempo, el objeto *interfaz* posee métodos para exportar el código equivalente al vector configurado y para visualizar el mismo.

Resultaba importante que la implementación de estos objetos de interfaz fuera lo más sencilla posible (para poder reemplazarlos por su código equivalente de manera rápida), por lo que toda la funcionalidad del objeto *interfaz* está controlada por un sólo método. Este método devuelve el vector configurado a través de la interfaz. Su implementación es la siguiente:

```
float vector[] = interfaz.procesar("NOMBRE INTERFAZ",
numero_elementos);
```

De esta forma, el método *procesar* (cuyo argumentos es el nombre de la interfaz, dato únicamente de referencia para el usuario, y el número de elementos que tendrá el vector devuelto), se encarga de mostrar la interfaz en la pantalla, de procesar los cambios realizados en la misma y de reflejarlos en el vector que devuelve. Esta estrategia permite que al momento de reemplazar la interfaz por su código equivalente, tan solo haya que reemplazar una línea de código.

El diseño de la forma con *extremoForm*

A continuación se detalla un ejemplo del flujo de trabajo posible con el *software* desarrollado. La Figura 5 muestra el entorno gráfico de *extremoForm*, con un posible diseño de un cuerpo. En este caso, su configuración está generada a partir de tres módulos de interfaz gráfica (o *IGU*) que controlan el ancho, el alto y el desplazamiento en el eje Y de los elipses que lo componen; además de dos vectores definidos directamente en el código, que dictan la distancia entre elipses (o sus posiciones en el eje Z) y su desplazamiento en el eje X.

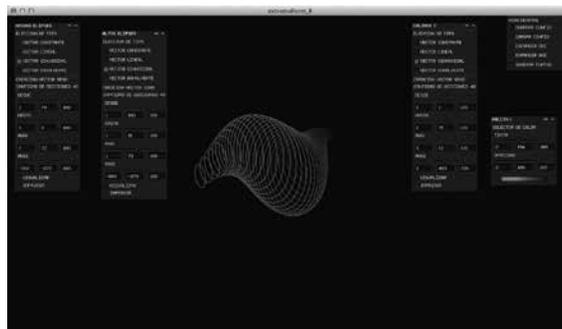


Figura 5. El entorno gráfico completo de *extremoForm*, con un posible diseño de cuerpo

El siguiente fragmento muestra el código necesario para lograr la configuración visible en la figura anterior. Nótese que los objetos *interfaz* fueron organizados en un arreglo (en este caso denominado «in») para facilitar su control.

```
Cuerpo k;
int cuantos = 40;
k = new Cuerpo( cuantos );
float w[] = in[0].procesar("ANCHOS ELIPSES", cuantos);
float h[] = in[0].procesar("ALTOS ELIPSES", cuantos);
float px[] = vecConst(cuantos, 0);
float py[] = in[0].procesar("COLUMNA Y", cuantos);
float z[] = vecLinea(cuantos, 0, -500);
```



```

k.setElipses( w, h );
k.setColumna( px, py, z );
k.dibujar(); // este es un método propio de la clase
Cuerpo, se ocupa de dibujarlo en pantalla

```

Como puede observarse, cada módulo de *IGU* posee un botón denominado «IMPRIMIR», que copia al portapapeles del sistema operativo el código equivalente al vector creado a partir de la actual configuración del módulo. Una vez adquiridos los códigos equivalentes para todos los vectores, el fragmento de código necesario para la descripción completa de este volumen es el siguiente:

```

Cuerpo k;
int cuantos = 40;
k = new Cuerpo( cuantos );
float w[] = vecSeno(40, 79, 9, radians(72), radians(-273));
float h[] = vecSeno(40, 100, 15, radians(72), radians(-273));
float px[] = vecConst(cuantos, 0);
float py[] = vecSeno(40, 1, 75, radians(13), radians(483));
float z[] = vecLinea(cuantos, 0, -500);
k.setElipses( w, h );
k.setColumna( px, py, z );
k.dibujar(); // este es un método propio de la clase
Cuerpo, se ocupa de dibujarlo en pantalla

```

En este fragmento de código, los arreglos *w*, *h* y *py* fueron generados a partir de módulos de *IGU* (y reemplazados por sus equivalentes en código), y los demás arreglos (*px* y *z*) fueron generados en el código mismo. Dado que los algoritmos desarrollados para el modelado del volumen permiten la adición de apéndices al cuerpo diseñado y también la intersección, suma y resta de cuerpos entre sí; y dado que todas estas operaciones respetan una lógica de funcionamiento basada en arreglos numéricos (y que, por lo tanto, pueden ser controladas mediante los módulos de *IGU* de *extremoForm*), resulta de gran importancia

poder reemplazar dichos módulos por su código equivalente para liberar espacio en pantalla para poder implementar nuevos módulos de interfaz.

En la Figura 6 puede verse el mismo cuerpo, pero con la adición de dos apéndices, en forma de aletas. Todos los módulos de *IGU* implementados aquí están relacionados con parámetros de control de los apéndices.

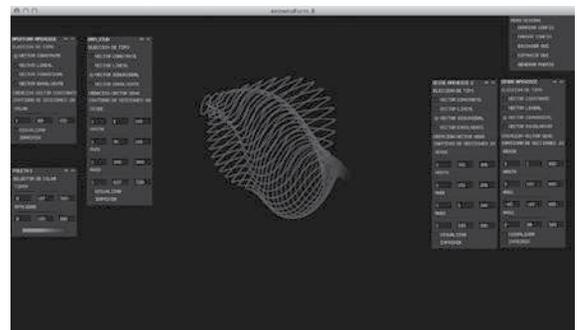


Figura 6. El mismo cuerpo de la figura anterior, pero con apéndices agregados y con los módulos de interfaz gráfica actualizados para controlarlos

Estos módulos fueron reemplazados, nuevamente, por sus equivalentes en código, a fin de liberar espacio en el entorno para nuevas operaciones de configuración.

En la Figura 7 se añadió un segundo cuerpo y todos los módulos de *IGU* implementados están vinculados a la definición de la forma del mismo. Los parámetros relacionados con la forma del cuerpo inicial fueron reemplazados por código. En este caso, el segundo cuerpo (que se encuentra ligeramente por debajo del primero), es sustraído del primer cuerpo. La Figura 8 muestra el resultado de la operación, junto con todos los módulos de *IGU* convertidos a sus equivalentes en código. De esta forma, el cuerpo en su estado actual se encuentra íntegramente definido a través de código, permitiendo la utilización de nuevos módulos de interfaz para nuevas operaciones (es posible agregar nuevos apéndices, nuevos cuerpos para operar, etcétera).

Por último, *extremoForm* tiene la capacidad de exportar la forma del cuerpo diseñado de forma tal que pueda ser importado por

otras aplicaciones de *software*, a fin de continuar su configuración y de prepararlo para su fabricación.

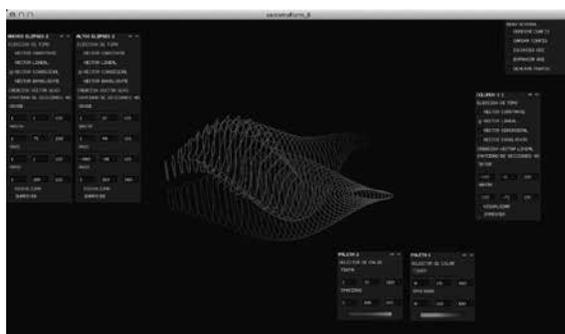


Figura 7. Dos cuerpos diseñados utilizando *extremoForm* con los módulos de interfaz vinculados a la forma del segundo

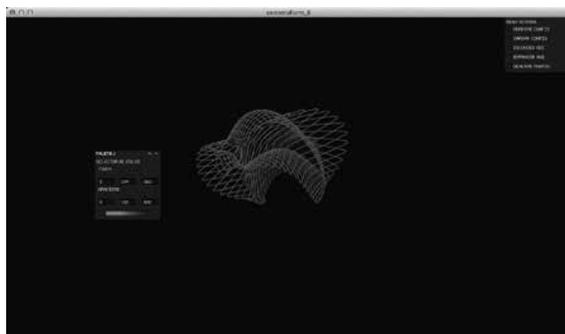


Figura 8. El cuerpo resultante de sustraer el segundo volumen al primero

La construcción y la motorización de la forma

En cuanto al trabajo relacionado con la construcción física de la forma diseñada y con su subsiguiente motorización/robotización, el trabajo fue realizado en los siguientes bloques. En primer lugar, se investigaron distintas estrategias y sistemas de motorización, y se decidió, finalmente, que el movimiento de nuestra escultura sería implementado a través de servomotores. Luego se diseñaron rótulas o articulaciones que permiten la vinculación de varios

servomotores. A continuación se diseñó y se fabricó un sistema de control electrónico para los motores de la escultura y, finalmente, se realizó un prototipo de la escultura para realizar pruebas sobre el conjunto entero.

Los servomotores: animación y motorización

Producir piezas de arte robótico (como la que se busca lograr con este proyecto) requiere del control preciso de la posición y del movimiento de piezas y de mecanismos. Para este propósito, es conveniente la utilización de servomotores. Los servomotores son motores de alto torque que poseen un sensor de rotación acoplado a su eje. Generalmente están limitados a un rango de movimiento de 180 grados, por lo que (gracias al sensor de rotación) es posible conocer el ángulo de rotación del eje en todo momento. Esto permite un control muy preciso de la posición de elementos que estén acoplados al eje del servomotor (por ejemplo, una de las aplicaciones más comunes de este tipo de motores es el control de alerones en aerodelismo). Al mismo tiempo, el acoplamiento de varios servomotores permite crear movimientos complejos con mucha exactitud. Otra ventaja de los servomotores es su relativo bajo costo (en comparación a tecnologías como actuadores neumáticos, por ejemplo). Además, existen en un gran rango de tamaños y de capacidades de torque.

Todas estas características hacen que los servomotores sean ideales para el desarrollo de piezas artísticas robotizadas.

El diseño de las rótulas

Sobre la base de lo anterior, y para poder dotar de movimiento a un cuerpo generado por nuestro *software*, fue necesario el desarrollo de una articulación robotizada, que permite la vinculación de dos piezas a un servomotor, permitiendo un giro de 180° de una pieza sobre otra. La articulación está compuesta de dos piezas de acrílico. El diseño fue realizado digitalmente. Se utilizó, para ello, una aplicación de dibujo vectorial teniendo en cuenta las medidas exactas de los servomotores que luego serían usados.



Las piezas fueron diseñadas para que pudieran ser cortadas mediante una máquina de corte láser– en una lámina de acrílico de 2 mm de espesor. Una vez cortadas, fueron plegadas mediante un proceso de termomoldeado. Para montar las piezas al servomotor se utilizaron bulones con tuercas y sellador de roscas anaeróbico (este último impide el desajuste de las piezas por consecuencia de las vibraciones de los motores).

La articulación está preparada para ser acoplada tanto a otras piezas mecánicas o estructurales como a otros servomotores (para lograr movimiento en dos ejes, por ejemplo), como también a otras articulaciones del mismo tipo. Para todo esto, las piezas cuentan con perforaciones de montaje que respetan las dimensiones estándar de ejes de servomotores. Al mismo tiempo, hay perforaciones en todas las caras de las piezas, de forma tal de proveer la mayor cantidad de posiciones de montaje posibles.

En el caso particular de este proyecto, se realizaron siete articulaciones y se montaron en línea (una con el extremo de otra) para lograr una configuración similar a una *columna vertebral* articulada para el cuerpo de nuestro Consumófago. La Figura 9 muestra un esquema del diseño de las articulaciones y de sus posibilidades de movimiento. En este caso particular, las costillas diseñadas con el *software* irían montadas entre las articulaciones.

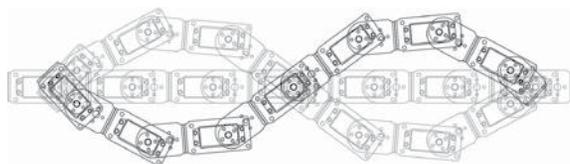


Figura 9. Vista esquemática de varias articulaciones funcionando en conjunto

El diseño de la electrónica de control

Para poder controlar todos los servomotores de la columna, se requiere de la utilización de un microcontrolador (al menos, esto resulta lo más práctico y versátil). La plataforma de microcontrolador elegida para este proyecto fue *Arduino*, una plataforma de código y de hardware abierto. Dado que la columna vertebral desarrollada

cuenta con varios puntos de articulación, y que estos deben poder ser operados de manera simultánea, es necesario usar un elevado número de puertos de salida/entrada de la placa *Arduino*, que podrían ser útiles para controlar otro tipo de actuadores o de sensores. Por esto, se buscó una solución que permitiera el control de un gran número de servomotores sin comprometer todos los puertos de salida/entrada de la placa *Arduino*.

De este modo, se desarrolló un circuito electrónico basado en el *chip driver* de modulación por ancho de pulso (*PWM*, según sus siglas en inglés) de 16 canales TLC5940. El circuito fue basado en un diseño de hardware abierto y fue fabricado como una placa de circuito impreso. Se fabricaron tres placas (si bien este caso particular solo necesita de una), más una placa adaptadora que permite la fácil conexión del circuito a una placa *Arduino* modelo Mega.

El corte, el ensamblado y el montaje de las piezas

Una vez que diseñamos (utilizando nuestro *software extremoForm*) una forma de cuerpo con la que estuvimos conformes, se importó el diseño en un *software* de modelado 3d y se lo atravesó con un eje de referencia, para asegurar el correcto posicionamiento de las costillas posteriormente. Las mismas fueron exportadas del *software* 3d como curvas vectoriales e importadas en un *software* de dibujo vectorial. A partir de aquí, las costillas fueron organizadas para ocupar la menor cantidad de superficie posible (en función de reducir la cantidad de material necesario para su corte).

Una versión a escala de las costillas fue impresa en papel de alto gramaje y montada sobre un eje, de forma tal de lograr una maqueta a escala del volumen resultante del proceso descrito previamente, como puede observarse en la Figura 10.

De vuelta en el *software* de dibujo vectorial, se utilizaron los diseños vectoriales para las articulaciones robotizadas, para agregar las perforaciones de montaje de las mismas a las costillas (para poder montar las piezas sobre la columna creada con las articulaciones). Las mismas fueron impresas en papel a escala real, montadas sobre cartón y cortadas. Luego, fueron montadas en la columna de articulaciones para realizar pruebas de movimiento del conjunto en su totalidad (es decir, las costillas diseñadas

digitalmente, montadas sobre la columna motorizada, controlada mediante nuestro sistema electrónico). Una vez comprobado el correcto funcionamiento del sistema, los diseños vectoriales pueden ser utilizados para realizar cortes de las piezas en acrílico, para su ensamblaje final.



Figura 10. Maqueta a escala de un volumen diseñado mediante el uso de *extremoForm*

Conclusión

Las herramientas actualmente disponibles en el campo de la informática y del prototipado rápido permiten encontrar múltiples estrategias de producción de formas, es decir, se trata de un campo muy fértil para la investigación y para el desarrollo, particularmente, en su intersección con el campo artístico. En este sentido, es importante mencionar que la estrategia de diseño elegida para este trabajo será extendida para su implementación dentro de un entorno de algoritmos genéticos (extendiendo sus posibilidades de producción de forma al insertarse dentro del campo del arte generativo).

Finalmente, es importante notar la modularidad de las herramientas desarrolladas en este proyecto, junto con su carácter de código/hardware abierto. Muchas de las herramientas y de las técnicas desarrolladas (justamente gracias a su carácter modular), pueden utilizarse en otros proyectos. Al mismo tiempo, las

estrategias de diseño elegidas permiten una producción de forma refinada que puede controlarse mediante procesos evolutivos y/o mediante interfaces intuitivas, pero que, a su vez, pueden materializarse de múltiples formas, algunas casi artesanales; esto aumenta la flexibilidad de las herramientas desarrolladas. Dado que las herramientas de *software* creadas están basadas en un lenguaje de programación de código abierto, y que los desarrollos electrónicos y de robótica realizados son también de naturaleza abierta, los mismos serán publicados y liberados a la comunidad artística, para que puedan ser utilizados en otros proyectos y modificados para servir a nuevas finalidades.

Referencias electrónicas

Causa, E. (2013). «Algoritmos genéticos aplicados a la generación y producción de formas escultóricas» [en línea]. Consultado el 17 de junio de 2015 en <http://www.invasiongenerativa.com.ar/descargas/INVASION%20GENERATIVA_1_1.pdf>.

DEL GRABADO A LA GRÁFICA ARTÍSTICA

O DE LA TÉCNICA A LA DINÁMICA DE LOS PROCESOS

Guillermina Valent

guillerminavalent@hotmail.com

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

Resumen

Observamos, en la actualidad, un importante desarrollo de obras plásticas que articulan la producción de imágenes sobre soportes que, lejos de ser neutras superficies de base, constituyen dispositivos complejos. Lo que interpretamos, en principio, como un desplazamiento de la producción simbólica hacia el contexto ha configurado nuevas discursividades difíciles de clasificar. Pero, sobre todo, reconocemos allí para el Grabado y para el Arte Impreso un escenario singular en el que se evidencian notables continuidades y en el que se consolidan ciertas rupturas respecto de la tradición que ostenta dicha disciplina. Observamos, entonces, una forma particular de inscribirse en el fecundo marco de límites permeables que propone la contemporaneidad.

Palabras clave

Imagen, impreso, soporte, múltiple, contemporáneo

Abstract

Currently, we can see an important development of plastic artworks that articulate the production of images on bases which, far from being neutral support platforms, constitute complex devices. What we interpret as a shift of the symbolic production towards the context has configured new *discursivities* that are difficult to classify. But, above all, it is there we identify for Engraving and Printmaking a singular scene in which continuities are evidenced and in which certain ruptures regarding the tradition of such discipline are consolidated. Therefore, we observe a particular way of getting into the fecund frame of permeable limits that contemporaneity suggests.

Key words

Image, printed, base, multiple, contemporary

Al intentar definir las características del diálogo que se produce entre imagen y soporte es preciso, inicialmente, adentrarnos en algunos asuntos que conciernen a la primera desde diferentes perspectivas. Martine Joly propone un «estudio de los modos de producción de sentido a través de los signos que se ponen en juego en la imagen visual fija» (2003: 11). En principio, la autora distingue a las imágenes en tipos: pintadas, fotográficas, grabadas, dibujadas, filmicas o digitales. Esta perspectiva promueve el abordaje de la significación o de la producción de sentido *a través de* la imagen visual fija, es decir, en calidad de vehículo. Al respecto, resulta oportuno señalar que estas categorías no son las adecuadas para el diálogo que nos proponemos problematizar, ya que en todos los casos la mirada está depositada en uno de los elementos que conforman la trama de sentidos y se pierden de vista algunas aristas que de allí se desprenden.

Con relación al primer abordaje, la autora se refiere, retomando a Jacques Aumont, a la complejidad de un escenario problemático. Aquellos problemas que conciernen a la imagen pueden ordenarse a través de los siguientes núcleos: visión de la imagen, dispositivos que incluyen al espectador, problemas de representación, significación a través de la imagen, especificidades de la imagen artística (Joly, 2003). Es así que reconocemos en estos ejes una serie de entradas que nos permiten poner en perspectiva la relación imagen-soporte. Sin embargo, estos criterios de análisis aún no resultan suficientes, ya que conceden a la imagen artística características immanentes y, por lo tanto, replican la idea anterior que decidimos descartar.

De manera más amplia, Jacques Rancière (2011) aporta, en cuanto al estudio de las imágenes, una mirada que refuerza su condición dialógica. El autor sostiene que más allá de ser pintadas, grabadas o fotografiadas, las imágenes «son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia entre las expectativas y lo que se cumple» (Rancière, 2011: 25). Abrevando en esta lógica, en su libro *El destino de las imágenes*, define tres formas de imageneidad que articulan las posibilidades de visibilización como «tres maneras de vincular o de desvincular el poder de mostrar y el de significar, la constancia de presencia y

el testimonio de historia. Tres maneras de confirmar o recusar la relación entre arte e imagen» (Rancière, 2011: 45-46). En este sentido, la idea de poder mostrar no aludiría, simplemente, a una posibilidad fáctica, sino y sobre todo, al poder dejar ver o hacer ver. Tributario de este criterio, distingue tres tipos de funciones con relación a las imágenes y las organiza de la siguiente forma: «imagen desnuda, imagen ostensiva, imagen metamórfica».

A propósito de nuestro objeto de estudio, este panorama que se abre resulta de capital importancia ya que nos permite pensar la imagen dentro de una lógica en la cual, según el autor, «es imposible circunscribir una esfera específica de presencia que aislara las operaciones y los productos del arte de las formas de circulación de la imaginería social y mercantil y de las operaciones de interpretación de esta imaginería» (Rancière, 2011: 43).

En línea con lo anterior, Hans Belting se cuestiona si es posible configurar una historia de las imágenes, pregunta que desanda en su trabajo *Antropología de la imagen* (2012). Allí, el autor distingue entre imagen y producto artístico y explica: «La perspectiva antropológica fija la atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distintivo al de las técnicas y su historia» (Belting, 2012: 9). En términos de *unidad simbólica*, la imagen configura un vínculo con su *medio portador* que sobrepasa a la idea de soporte. «Leemos el aquí y ahora de la imagen en su medio, a través del cual se presenta a nuestros ojos» (Belting, 2012: 39). Por lo tanto, si entendemos que el arte contemporáneo, como sugiere Boris Groys (2009), es entre otras cosas «el acto de presentar el presente», reposicionar la mirada entorno al aquí y al ahora de la imagen, vehiculizada a través de funciones y de operaciones, implica una apuesta por restituir la dimensión de los contextos para la producción y para la interpretación en arte.

Se entiende, entonces, que el soporte deja de ser aquella superficie neutra donde se deposita la imagen, para transformarse en el medio que articula y que posibilita su existencia, configurando procesos de producción de sentido cada vez más desprendidos de formulaciones universalistas. Por lo tanto, será conveniente, luego de lo arriba mencionado, ampliar la mirada hacia el diálogo que se establece entre imagen, medio y contexto.



Grabado y arte impreso como recorte

Desde los principios del grabado y del arte impreso reconocemos la formulación de un intenso desarrollo de este tipo de obras plásticas que tensionan a la imagen con el medio y su contexto. No obstante, con relación a esta afirmación, nos preguntamos en qué sentido podemos referirnos, en términos disciplinarios, a la producción y al análisis de obras artísticas, cuando abrevamos en un arte contemporáneo que se presenta de la siguiente manera:

[Como] concepto relacional y situacional que se construye a partir de una red de sentidos en la cual intervienen tres elementos básicos, artista, hacedor, realizador, productor, la obra –objeto-acontecimiento-con o sin dispositivo-plataforma que lo contenga y el público– espectador-interactor-usuario (Sánchez, 2012: 3).

Lo haremos en tanto creemos posible abordar lo disciplinario sin por ello redefinir sus características específicas como inamovibles o como fronteras. Convertidas, en la actualidad del escenario artístico contemporáneo, en plataformas complejas, las disciplinas operan como repertorios posibles, ya sin pretensiones anacrónicas de clausura técnica y material, esta mirada estratégica acerca de las incumbencias disciplinarias posibilita la expansión y el diálogo a partir de *necesidades poéticas*. Por lo tanto, consideramos a estos espacios como lugares desde donde articular posibles tensiones, con maneras singulares de plantear relaciones problemáticas, sin por ello cerrar en dogmas heredados la producción simbólica.

Para volver al eje de este trabajo que supone reconocer características de aquella migración hacia un renovado repertorio de soportes, creemos, en el caso del grabado y del arte impreso, que este desplazamiento responde, inicialmente, a dos cuestiones: una que podríamos denominar macro, y otra, micro. Por un lado, la primera respondería a la necesidad discursiva de un escenario contemporáneo que pretende diferenciarse de la tradición moderna y que considera que el artista contemporáneo diseña experiencias, ya que por sobre la idea moderna de un arte de los objetos nos perfilamos hacia un arte del contexto. Al mismo tiempo, cabe aclarar que un desplazamiento hacia el contexto y un impulso en

el diseño de experiencias no implicaría, necesariamente, la desaparición de la materialidad de la obra plástica. Por el contrario, se plantea el desafío de revisar y de actualizar el rol de los objetos y de sus materialidades en un escenario que reconsidera sus alcances desde una mirada conceptual o, si se quiere, conceptualista.¹

Esta reconfiguración espacio-temporal sería tributaria de una perspectiva dialógica en la cual el sentido de la obra plástica queda supeditado al conjunto de los elementos que participan en la formulación de la idea o, como afirma Daniel Sánchez, a propósito del arte contemporáneo:

Esta nueva experiencia habilita la interacción permanente y la dinámica de la situacionalidad. El soporte material tiende a perder importancia por sí mismo. Vale sólo como dispositivo. El artista pasa a tener una disposición propositiva proyectual. Materializa su creación en una acción heurística más que en la plasmación subjetiva (Sánchez, 2012: 9).

Resulta de particular interés señalar que bajo estas circunstancias, incluso la materia relativiza su función estrictamente plástica para constituirse finalmente en parte de la obra por la memoria que convoca y con ella su carga experiencial (Diéguez, 2013).

Por otro lado, reconocemos, desde una mirada micro, a las prácticas singulares en el grabado y en el arte impreso que propician el desarrollo de este tipo de desplazamientos. Entendemos que existe una vinculación histórica de reciprocidad entre esta práctica artística y las tecnologías de impresión de uso industrial. Emerge de aquí la correspondencia tanto con *medios técnicos* de reproducción (por ejemplo, el offset, la serigrafía, la xilografía) como con los *dispositivos de enunciación* que los ponen en circulación (libros ilustrados, cartelería, indumentaria, *packaging*, etcétera).

¹ Tanto Luis Camnitzer (2008) y Ana Longoni (2007) como Mari Carmen Ramírez (2002) coinciden en que de manera simultánea, en los países centrales y en los considerados periféricos, acontecían, desde 1960, cosas diferentes. Por un lado, el arte conceptual, declarado por Mc Shine como el primer estilo internacional; por el otro, el Conceptualismo Latinoamericano como ruptura de los discursos importados, globales y esencialistas.

Continuidades, rupturas y antecedentes

En principio, notamos que haciendo pie en esta mirada micro, pero sin olvidar la postura marco que la contiene, se sostiene como continuidad para el grabado y para el arte impreso la utilización y la incorporación de tecnologías industriales de impresión. Su cercanía histórica con los medios de comunicación impresa y con la ambigüedad de habitar el espacio del arte con dispositivos propios del universo de la comunicación, es una condición que distingue a la disciplina que nos ocupa y que ha configurado un escenario particular de circulación para sus obras y una vinculación distintiva con respecto al espectador. Dicha condición compromete, necesariamente, la reproductibilidad técnica y los ejemplares múltiples como dimensiones constitutivas de este tipo de obra plástica. Sin embargo, entendemos que la mirada que incorpora estos recursos técnicos y sus dispositivos de enunciación como estrategias para viabilizar necesidades poéticas, es más reciente y tiene que ver con la mirada conceptual que mencionamos más arriba.

En lo que respecta al reconocimiento de rupturas, se desprende del rasgo anterior un peculiar quiebre entre los procedimientos de ejecución y su resultado formal. En efecto, esta fractura que compromete las certezas de aquella mirada que circunscribe áreas de pertenencia técnica, emerge a través de recursos como los *modos gráficos*:

Término también utilizado para caracterizar o calificar a ciertas imágenes como «gráficas», sean o no realizadas en grabado porque, si bien los rasgos nacen del operar técnico en la disciplina, cuando se constituyen, se reconocen e individualizan, pueden separarse del procedimiento que les dio origen y ser imitados, simulados o evocados en otros campos. Por eso podemos hablar de lo *pictórico* o lo *gráfico* en obras que no son pinturas ni grabados (Arraga & Olio, 2008: 3).

De manera que en este recorrido que nace con el grabado, también subsisten rasgos que han licuado sus condiciones técnicas iniciales y que perviven como características formales propias de la disciplina. Entre estas características podemos distinguir la utilización del pleno plano, el grafismo, la trama, la textura y la línea

en un empleo austero, bajo el principio de la eficiencia de los recursos, a lo que eventualmente se podría agregar la posibilidad de ser reproducido indefinidamente.

Actualmente, el escenario profundiza este desprendimiento entre técnica y resultado formal. Por un lado, aquellas características formales que parten de condicionantes técnicos pueden pensarse despojadas de los procedimientos que dieron origen a su estética, sin por ello renunciar a la condición gráfica. Configuran, de este modo, un repertorio tentativo, capaz de ser aplicado a una imagen en un solo *click*. Por ejemplo, los rasgos austeros del plano, la línea y la textura, propios de la xilografía, tecnología que se inicia hace más de quinientos años, contribuyen a conformar un modo² que se entiende como gráfico sin la mediación técnica de los rudimentos que le han dado origen, conservando, sin embargo, su impronta histórica.

Por otro lado, la identidad formal que heredara la gráfica artística, a través de estos modos y, como veremos más adelante, la intempestiva irrupción de la fotografía, le ha permitido también tomar distancia del oficio como necesidad práctica, produciendo otro tipo de ruptura, orientando los interrogantes conceptuales hacia sus propios modos de ejecución. Es decir que ha sucedido, en la década del sesenta –con algunos exponentes, como, por ejemplo, el New York Graphic Workshop (NYGW) y en un contexto particular que exploraremos más ampliamente en trabajos sucesivos–, un cambio en la relación con las tecnologías de impresión que ha derivado en nuevos temas para el grabado: la interrogación de sus procedimientos y la conciencia de una nueva temporalidad, su condición procesual, seriada y múltiple. Pero, sobre todo, reconocemos en esta exploración forense hacia el interior de los procesos de ejecución, nuevas alternativas que viabilizaron renovadas estrategias poéticas.

De lo anterior se desprende la revalorización del impreso como huella. Con la mirada volcada ahora sobre los procesos,

² Con el simple acceso a medios digitales de edición de imagen es posible otorgar estos rasgos formales aplicando, entre otros, el cuarteado de la galería de filtros artísticos de photoshop.



la condición indicial, aquella relación de contigüidad entre un objeto (matriz) y su impronta (impreso), se presentará como uno de los grandes temas de los que hablamos. Para reforzar la idea de *ruptura* es preciso revisar los antecedentes que contribuyeron a configurar esta nueva posición respecto de los parámetros generales de la disciplina. Reconocemos en la construcción de material académico,³ la indagación acerca de estos desplazamientos que venían a legitimar nuevos espacios de acción. El texto «Grabado: un vacío disciplinar» (2000), producido por la cátedra Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, aborda, desde una perspectiva histórica, diferentes momentos del grabado en la historia europea y condensa un quiebre definitivo para la disciplina con la llegada de la fotografía. En palabras de los autores, una vez instalada la fotografía, el grabado entra en crisis por haber perdido su protagonismo histórico como medio reproductivo en virtud de lo cual argumentan: «Creemos en la necesidad de redefinir la disciplina y reflexionar sobre lo que le es específico, abriendo técnicamente el campo a nuevos procedimientos de impresión; y distinguiendo sus particularidades discursivas y conceptuales» (Cátedra Grabado y Arte Impreso, 2000: 60).

Este trabajo científico, que sentaba las bases de la necesidad de un cambio en la mirada hacia la disciplina, oficiaba también como un manifiesto. El panorama de la gráfica artística exigía una expansión hacia nuevos territorios desde las bases técnicas que el grabado había propuesto históricamente. En virtud de lo anterior, el arte impreso ampliaba el campo de ejecución bajo los argumentos de que «el grabado es un modo particular del discurso visual, con sus redes de conocimiento propios y necesarios, como también extensivos a otras áreas» (Cátedra Grabado y Arte Impreso, 2000: 60).

De esta manera, el grabado y el arte impreso se posicionaban en el lugar de la *experimentación*. La herencia de una tradición técnica, relacionada con la historia de la imprenta y, por lo tanto,

con los medios de comunicación, pudo reformularse como un espacio de diálogo entre la tradición del oficio, y las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecían para vehicular renovados desafíos discursivos. Legitimando la necesidad de avanzar sobre otras áreas inclusive las consideradas externas al universo de las artes visuales como el diseño.

Capitalizar estos «nuevos espacios» no sólo fue una expresión de deseo con características académicas, sino que la cátedra Grabado y Arte Impreso conceptualizó lo que ya estaba sucediendo en el escenario artístico local e internacional desde 1960. La década que va de 1960 a 1970 es señalada por la artista Matilde Marín (2013) como un período donde se gestó, desde diferentes proyectos internacionales, una ruptura en las artes gráficas que tuvo significativas consecuencias para el ámbito regional en la década siguiente y también, a nuestro entender, un quiebre que proyectaría su eco hasta nuestros días.

En el catálogo que acompañó la muestra *Discursos Gráficos* (2012),⁴ la artista y curadora enumera los siguientes talleres gráficos en los que participaron gran cantidad de artistas latinoamericanos y entre los cuales se problematizaba al grabado a partir de diferentes ejes. Entre los señalados se encuentra el Pratt Graphic Arts Center (Nueva York), el New York Graphic Workshop (Nueva York), Atelier 17 de William Hayter (Paris), el taller del artista alemán Johnny Friedlander y en paralelo el desarrollo de caminos individuales como los de Antonio Berni, Luis Seoane, Antonio Seguí y Edgardo Antonio Vigo.

Esta interrogación que se le hacía desde diferentes frentes a las certezas de la disciplina, produciría un giro en el enfoque que los artistas se hacían en torno al grabado. Un fenómeno que condensaría en 1969 bajo lo que Silvia Dolinko describe como «los años en los que se asistió a algunas experiencias y proyectos de refundación

³ Como, por ejemplo, los trabajos que realizó la cátedra Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en el año 1997, publicados en la revista *Arte e Investigación*.

⁴ *Discursos Gráficos* fue una muestra retrospectiva de artistas gráficos argentinos que trabajaron en el período 1960-1990 con notables influencias en el desarrollo posterior de la disciplina. La muestra, organizada por Matilde Marín en 2012, fue exhibida en la Fundación OSDE y reunió a una gran cantidad de artistas gráficos de varias generaciones.

gráfica que operaron desde sentidos contrapuestos» (2012: 346). La renovación de la práctica del grabado iba a tomar en la Argentina dos caminos diferenciados. Ambos hacían foco en elementos propios de la disciplina, pero cada uno de ellos elegiría posiciones que según la autora se contraponían. A estas alturas ya no era suficiente para estas posiciones entender al grabado como una práctica en la que simplemente se esperara «que las estampas tuvieran un lugar natural el papel, que sus imágenes fueran múltiples a través de la mediación de una matriz, y que se independizaran para mostrarse bajo vidrio sobre una pared» (Bolchinsky, 2008: 1).

Es así que, según el estudio de Dolinko, Lilliana Porter y Luis Camnitzer, por un lado, «presentaban en el Instituto Dittella (IRDT) una propuesta novedosa y despejada de la centralidad material de la estampa sosteniendo que una obra gráfica también podía basarse en ideas», y por el otro, bajo el lema «la supervivencia del grabado», que argumentaba la teórica Marta Traba, se fortalecía un sector que pretendía «reivindicar la materialidad del grabado y la especificidad del oficio» (Dolinko, 2012: 346) encarnado en el grupo Grabas y Arte Gráfico Grupo Buenos Aires (AGGBA).

Creemos que los argumentos bajo los que se plantea este enfrentamiento operan de manera reduccionista acerca del trabajo de la totalidad de los artistas que engloba. Entendemos que es en este punto que sucede, como dice la autora, una refundación de la disciplina (no será la última), pero en ambos casos es una posición conceptual la que intenta desarticular el esquema de lo conocido. De hecho, según el análisis de Dolinko, la efervescencia de aquel corto período se vería retraída en los años que siguieron hacia una vuelta al oficio riguroso que describe como involución. Por tal motivo, deducimos que este tercer panorama es el verdadero contrapunto de los dos casos anteriores y que no responde a la dicotomía conceptual-material, sino a un posicionamiento vaciado de perspectiva crítica sostenido por un invariable repertorio técnico. Aquel quiebre anterior, la encrucijada inicial, había sido conceptual en ambas direcciones.

Consideraciones finales

Reconocemos en este breve recorrido la posibilidad de establecer algunos núcleos problemáticos que contribuyen a repensar de manera crítica la producción plástica bajo los criterios de lo que dimos en llamar «gráfica artística». Interrogarnos acerca de algunos de sus antecedentes para establecer continuidades y rupturas nos ha permitido ver cómo elementos propios de una práctica artística son reconceptualizados en la trama que propone el arte contemporáneo.

La vinculación primigenia con los medios de comunicación y con sus dispositivos de enunciación ha sido reforzada desde nuevas perspectivas. A esto se agregan algunas otras derivaciones de la mirada conceptual que ofició de marco para la ruptura con una herencia de protocolos técnicos aparentemente incuestionables. De la compleja trama que se teje, para la obra plástica contemporánea, entre imagen, medio y contexto, la gráfica artística contemporánea nos ofrece desde esta perspectiva que hemos planteado líneas de trabajo que presentan alternativas discursivas particulares. Por un lado, queda en evidencia, como recurso poético, la posible manipulación de aquellos formatos históricos propios del grabado, desprendidos ahora de sus necesidades técnicas. Por el otro, la incorporación de los procesos, operaciones y posibilidades de enunciación y de circulación que este tipo de práctica lleva adelante en la configuración de la trama de sentidos de la obra plástica. En definitiva, herramientas que nos permiten hablar de una manera peculiar entorno al tiempo y el espacio.

Como mencionamos, resulta poco relevante establecer categorías que se propongan cercar y clasificar en *tipos* las producciones plásticas. Cualquiera de ellas, bajo los términos de la contemporaneidad, desborda rápidamente los principios de estas clasificaciones. Sin embargo, es necesario acordar en la persistencia de interrogantes que se desprenden de la producción y del análisis de obras plásticas que se desarrollan en este marco.

Creemos que estas alternativas discursivas aluden a tres características distintivas de la obra gráfica contemporánea sobre las cuales será preciso ahondar en futuros trabajos. En primer lugar, la revalorización de la huella como articuladora del vínculo

presencia-ausencia; en segundo lugar, el renovado lazo del espectador con la imagen múltiple de circulación masiva en su relación con producciones plásticas auráticas; en tercer lugar, la visibilización de tensiones que se configuran a partir de nuevos dispositivos de enunciación en arte, que promueven una ambigua continuidad con la experiencia cotidiana.

Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. Buenos Aires: HUM, CCE, CCEBA.
- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca Editores.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sanchez, D. (2012). «El proceso artístico contemporáneo como modelo interdisciplinar: El nuevo rol del artista, el concepto de obra y el carácter de público». *Actas de las II Jornadas del centro de estudios teórico-críticos sobre arte y cultura en Latinoamérica*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Referencias electrónicas

- Arraga, C.; Olio, G. (2008). «Grabado, Arte Impreso y Cerámica, posibles transversalidades interdisciplinarias» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <<http://www.gracielaolio.com.ar/textos%20web/ponencia2.htm>>.
- Groys, B. (2009). «La topología del arte Contemporáneo» [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html>.

Cátedra Grabado y Arte Impreso (2000). «Grabado, un vacío disciplinar» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18660>>.

Longoni, A. (2007). «Otros Inicios del Conceptualismo (argentino y latinoamericano)» [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <<http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>>.

Catálogos de muestras

- Bolchinsky, M. (2008). «Objetos Gráficos» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <http://objetografico-investigacion-iuna.blogspot.com.ar/2008/10/objetos-graficos_13.html>.
- Marin, M. (2013). *Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990* [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <<http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/discursos-graficos--artistas-y-grupos-de-produccion-grafica-entre-1960-1990>>.
- Ramirez, M.C. y otros (2000). *Heterotopías. Medio Siglo sin lugar 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DEL MINIMALISMO A LA INSTALACIÓN

APORTES CONCEPTUALES EN TORNO A LA EXPERIENCIA DEL ARTE

Silvina Valesini

valesini2001@yahoo.com.ar

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

Resumen

Como parte de una investigación más extensa que aborda a la instalación como dispositivo escénico, este trabajo realiza una lectura del arte minimalista, en tanto antecedente directo de la incorporación del espacio en la experiencia estética del espectador, y por lo tanto, central para entender la configuración de una nueva relación entre éste y la obra. Para eso, se revisa el texto crítico de Michael Fried, «*Arte y objetualidad*» (2004), en el que aparece por primera vez la adjetivación de *teatral* aplicada al arte contemporáneo, como expresión de marcada calificación despectiva. Se lo contrasta con las perspectivas de Hal Foster (2001) y de Georges Didi-Huberman (2010), que han revisado el trabajo de Fried y que han aportado aspectos significativos en torno al minimalismo. Los tres autores proporcionan líneas de análisis de sumo interés para la construcción de categorías conceptuales centrales para la comprensión y el análisis de las instalaciones.

Palabras clave

Minimalismo, instalación, espectador, espacio, experiencia.

Abstract

As part of a more extensive research that deals with installation as a stage device, this work addresses minimalist art as background of the incorporation of the space in the audience's aesthetic experience and, therefore, fundamental to understand the configuration of a new relationship between the audience and the piece of work. For this, Michael Fried's critical text «*Art and Objecthood*» (2004), in which the adjective *theatrical* applied to the contemporary art appears for the first time with a very derogatory meaning, is analyzed. It is compared to those perspectives of Hal Foster (2001) and Georges Didi-Huberman (2010), who have revised Fried's work and have contributed with significant aspects about minimalism. The three authors provide lines of analysis of great interest for the construction of main conceptual categories for the understanding and analysis of installations.

Key words

Minimalism, installation, audience, experience



El término *instalación* fue utilizado por primera vez por *Dan Flavin*, en 1968, para designar sus obras espaciales con tubos fluorescentes agrupados en formas de figuras simples, que daban un carácter inmaterial al espacio expositivo que los contenía. Se suele considerar, por eso, que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio, que otorgaban un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía (Guash, 2000).

En su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (2002), Rosalind Krauss presenta la idea de la evolución del objeto escultórico en el campo expandido, que problematiza las coordenadas en las que se encuentra suspendida en la contemporaneidad la noción de *escultura*. La categoría de *campo* flexibiliza sus contornos y permite una multiplicidad de producciones, entre ellas, la instalación.

De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular (Krauss, 2002: 302).

Es posible pensar que la lectura expansiva y lineal que ofrece Krauss, junto con la naturaleza frecuentemente tridimensional de la instalación, hayan sido factores determinantes en la tendencia a interpretar a ésta última como la evolución lógica del objeto escultórico (Sánchez Argilés, 2009). Javier Maderuelo también entiende a la instalación como forma escultórica expandida, pero más específicamente, como originada en un cambio de sensibilidad que experimentó la escultura minimalista al deshacerse del pedestal y al aproximarse al espacio del espectador, «rompiendo, así, la barrera, saltando del escenario al patio de butacas, donde se hallan los objetos de uso común» (Maderuelo, 1990: 76).

Sin embargo, el único *sopORTE* de la instalación es el espacio mismo –que es, según Boris Groys (2008), la condición más general del mundo material, en la que conviven el resto de los medios artísticos–. En consecuencia, nada parece privilegiar la

evolución escultórica por sobre la de otros medios y disciplinas (pictórico, arquitectónico, teatral, entre otros) con relación al origen de la instalación. Más bien, podríamos pensar que fueron los valores sobre los que se construyó el mundo occidental de posguerra los que dieron lugar a la emergencia de circunstancias y de condiciones contingentes que favorecieron la proliferación de significados híbridos, a menudo procedentes de disciplinas solapadas (Sánchez Argilés, 2009). Por eso, sin profundizar en su posible génesis, podríamos decir que la instalación contemporánea se fue delineando como resultado de una trama compleja de transformaciones y de desplazamientos conceptuales y formales que, hacia los años sesenta, gestaron un panorama ampliado de los espacios del arte.

La instalación, como disciplina híbrida, está configurada por diversas referencias; incluye arquitectura y performance en su parentesco, y también contiene diversidad de caminos de las artes visuales contemporáneas. Al cruzar las fronteras entre las distintas disciplinas, la instalación es capaz de cuestionar su autonomía individual, su autoridad y por último su historia y su relevancia en el contexto contemporáneo (De Oliveira y otros, 1994: 7).

El vínculo, comúnmente aceptado, que relaciona al minimalismo con la práctica de la instalación, invita a revisar los aportes y los debates teóricos que se gestaron en torno a él. No tanto como posible precedente histórico, sino con relación a algunos conceptos que, esgrimidos en esos debates, se han vuelto fundamentales para el análisis y la comprensión de las instalaciones.

Los objetos minimalistas marcan un punto de inflexión entre el arte de la vanguardia y el de la postvanguardia: no sólo constituyen «el último eslabón de una cadena de depuración y de búsqueda de la esencia de lo artístico propia del vanguardismo» (Pérez Carreño, 2003: 14), sino que también inauguran un proceso de pérdida del valor material del objeto y la paralela y creciente relevancia de sus condiciones de exhibición.

Para Francisca Pérez Carreño, la noción de arte minimal ha contribuido a organizar temporalmente el arte de los sesenta. Aunque por entonces aún no estaba institucionalizado el término

instalación –y se utilizaban otros, como ambientes, lugares e incluso esculturas–, la defensa de esta forma de hacer arte, que introducía nuevos procedimientos y materiales (muchos de ellos producidos industrialmente), evidenciaba una estrategia opositora a los criterios modernistas de Clement Greenberg (1979), por entonces el más influyente crítico de arte. Siguiendo el argumento reductivo de la vanguardia, la escultura minimalista tendió a la supresión de lo que consideraba accesorio, a través de la eliminación de la figuración y el pedestal y del cuestionamiento de otras convenciones, como la verticalidad y la unidad física del objeto. En el plano semántico, prescindió de todo contenido representativo y expresivo, lo que la convertiría, para sus detractores, en un arte vacío (Pérez Carreño, 2003).

El minimalismo podría considerarse, entonces, el último episodio en la historia de las vanguardias: tanto histórica como conceptualmente, se asumió como una superación crítica de los movimientos anteriores y como un último momento en la tarea autorreflexiva de la modernidad, de búsqueda de la autonomía y de las condiciones mínimas y específicas de lo artístico. Sus prácticas contribuyeron a disolver la separación entre las esferas del arte y la vida (antigua reivindicación de la vanguardia histórica). Al mismo tiempo, significaron un avance en la incorporación y en el aprovechamiento de los nuevos medios en el campo artístico, que contribuyeron a consolidar una nueva concepción –pretendidamente anti-idealista– del arte.

No obstante, la clasificación del minimalismo como movimiento de vanguardia fue cuestionada desde el primer momento en más de un sentido. Contra la progresiva erosión de la *pureza de la obra*, se alzaron voces reivindicadoras del arte formalista como el único verdaderamente moderno; entre ellas, la de los críticos Clement Greenberg y su discípulo Michael Fried (2004), para quienes los minimalistas resultaban enemigos y corruptores no sólo de la modernidad tardía, sino, también, del arte en sí mismo (Guash, 2000). Al respecto, Francisca Pérez Carreño señala:

Para Greenberg o para [Michael] Fried suponía precisamente el fin de la vanguardia entendida como la evolución crítica y en búsqueda de su autonomía de los diversos géneros artísticos. El minimal era, desde un punto de vista general, incompatible con una consideración idealista del

arte y de la obra de arte como creadora de una experiencia estética sui generis (Pérez Carreño, 2003: 115).

En cambio, los historiadores postformalistas ligados a la revista *October*, liderados por Rosalind Krauss, defendieron, a partir de los ochenta, la idea de que el arte minimal constituye la última corriente realmente vanguardista del arte contemporáneo, de la que se nutren las tendencias más valiosas del arte de los últimos tiempos, entre ellas, la instalación. Si bien reconocen su carácter crítico de la estética idealista, interpretan que esta lectura se realiza en el marco de la propia vanguardia.

El movimiento minimalista introdujo conceptos teóricos cruciales para la práctica y para el análisis de las instalaciones, principalmente, con relación a la incorporación del espacio circundante en la experiencia estética del espectador, y por lo tanto, centrales para entender tanto la relación espectador-obra como obra-entorno (Sánchez Argilés, 2009). Algunos minimalistas, como Robert Morris, se interesaron por cómo el espectador percibía e interactuaba con la obra de arte. En este sentido, Morris explica:

Se trataba de una confrontación con el cuerpo. Se trataba de la idea de que el objeto retrocede en importancia. De la participación en una experiencia completa que incluye el objeto, tu cuerpo, el espacio y el tiempo de tu experiencia (Morris en Kaye, 2000: 27).

Es con este movimiento que se comienza a entender a la obra como elemento generador del espacio, alejada de la idea de escultura autónoma. Su carácter, habitualmente modular y repetitivo, determinó una ocupación distributiva del espacio e incidió en la relación entre los elementos que formaban parte de ella. Así, cada una de las partes –en relación con otras– podía experimentarse como totalidad (Sánchez Argilés, 2009) y, de este modo, fue afianzándose la idea de lo *ambiental*, hasta convertirse en uno de los debates centrales que ocuparon a artistas, teóricos y críticos. Ana María Guash (2000) señala que, al margen de los distintos usos que se dieron al término *ambiente*, éste siempre implicó la existencia de un espacio envolvente, a través del cual el espectador podía trasladarse y desenvolverse. En *El arte último del siglo xx*, la autora explica:



Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio [...] afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto del espacio que le rodea y de los objetos que se sitúan en él (Guash, 2000: 173).

De este modo, la práctica minimalista adquirió un carácter procesual y temporal que no sólo afectó la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones entre la obra, el espectador y el espacio circundante. La obra, como *presencia* con relación al espacio que la contenía, se hacía indisociable de la experiencia del espectador, arrancado ya del cómodo papel del *voyeur* y devenido parte constitutiva y estructural.

Michael Fried: la condena de lo teatral

La noción de *lo ambiental* dio paso a la de *lo teatral*, adjetivo que, con intención peyorativa, utilizó el crítico Michael Fried en su ensayo «Arte y objetualidad», publicado en 1967 en la revista *Artforum*. Fried utilizó el término *teatralidad* para denostar el trabajo temporal e interactivo de los minimalistas Donald Judd y Robert Morris, inaugurando un debate que ha generado múltiples análisis y refutaciones a lo largo del resto del siglo xx. Según el autor, un arte que dependía cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo era un *arte teatral* y, como tal, atentaba contra la autonomía de la auténtica obra moderna, la cual debía manifestarse independientemente de quien la contemplase.

Para él, los minimalistas no lograban trascender el nivel de lo literal; entendía que el afán por investigar los elementos mínimos de la escultura los había conducido a la producción de meros objetos, que no alcanzaban a crear una experiencia estética válida que permitiera percibirlos como obra de arte (es decir, no sólo como materia, sino como algo espiritualizado y cargado de sentido). Es por eso que el minimalismo –al que denomina despectivamente «movimiento literalista»– no formaría parte de la historia del arte moderno en

sentido estricto. Para Fried, como para Greenberg, la inclusión de la temporalidad suponía la violación de las categorías puras de la pintura y la escultura, ya que de esta forma la obra de arte se convertía en generadora de una *situación* que envolvía al espectador en la experiencia del tiempo y el espacio. Por eso, manifiesta:

La sensibilidad literalista es teatral porque [...] está relacionada con las actuales circunstancias en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo hace explícito. Mientras que en el arte anterior “lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro (de ella)”, la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una situación –una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador (Fried, 2004: 179).

Los escritos de Greenberg y de Fried fijaron los términos de la discusión sobre los problemas que el minimalismo presenta para la estética moderna y vanguardista. Las categorías de *literalidad* y *teatralidad* fueron adoptadas por defensores y por detractores como señas de identidad del nuevo movimiento. Para los modernistas la falta de manipulación artística del material, de sintaxis, la carencia de contenido y el efectismo del minimalismo relegaban a sus obras a un lugar de pseudo arte (Pérez Carreño, 2003). Asimismo, la creciente relevancia de las condiciones de exhibición, su dependencia del espacio y de la institución, evidenciaba el carácter meramente aparente de su artísticidad.

Para Fried, la práctica artística que surge de la *reducción* minimalista se desplaza hacia relaciones externas, esencialmente variables, de las cuales el espectador es parte receptiva y actor. En ese marco, se encuentra inmerso en lo que designa como *teatralidad*, por oposición a la absorción en un principio de contemplación que lo conduce hacia una experiencia de plenitud (Fried, 2004).¹ Uno de los motivos en los que percibía la literalidad

¹ Es de interés señalar que, años antes de que Fried formulara este concepto, algunas obras pop habían comenzado a aproximarse a la misma idea, convirtiéndose en tridimensionales y proyectándose dentro del espacio real del espectador. Estas, sin embargo, prohibían la circulación del visitante, a diferencia de las instalaciones minimalistas que podían ser penetradas.

de los objetos era en su intervención material y concreta en el espacio del espectador.

Se dice que algo tiene presencia cuando exige al espectador que lo tenga en cuenta, que lo tome en serio –y cuando el cumplimiento de dicha exigencia consiste, simplemente, en tener conciencia de la obra y [...] actuar en consecuencia [...] el espectador es consciente de que guarda una relación indeterminada, abierta –y no rigurosa– como sujeto con el impasible objeto que está en la pared o en el suelo (Fried, 2004: 180).

Esa situación distanciada, indeterminada, abierta, que supone la presencia del objeto es equiparada por Fried con la que produce la presencia de otra persona, por lo que entiende que la experiencia de tropezar inesperadamente con objetos literalistas puede ser algo fuertemente inquietante, al menos momentáneamente. La literalidad no significaba que el objeto pasara desapercibido, sino, por el contrario, que llamara la atención sobre sí mismo, determinando una experiencia directa pero *inapropiada* sobre el espectador: por eso el arte minimal era *teatral*, artificioso, teatral en mal sentido (Pérez Carreño, 2003).

Fried considera que estos objetos eran teatrales porque carecían de entidad artística, descansando su éxito en la *puesta en escena*. De esta manera, «ofrecían a la audiencia una especie de experiencia perceptual realizada» (Fried, 2004: 40), una mera búsqueda de efecto. Así, las producciones minimales serían teatrales porque no conseguirían la unidad formal en sí mismas, con independencia de su inscripción espacial; por el contrario, requerirían de la colocación en un espacio (arquitectónico-escénico) compartido con los cuerpos de los espectadores. Como el teatro, reclamarían siempre una audiencia, sin la cual no llegarían a constituirse como obra. «Parece que depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando» (Fried, 2004: 140). Claro que toda obra de arte exige de una participación activa del espectador, pero «de lo que se acusa al minimal es de que se convierta en arte sólo porque produce un efecto en el espectador» (Pérez Carreño, 2003: 201). Ese efecto, según Fried, sería causado por medio del antropomorfismo, es decir, por el uso instrumental del cuerpo humano.

El literalismo teatraliza el cuerpo, lo pone interminablemente sobre un escenario, lo hace extraño y opaco a sí mismo, lo vacía, mata su expresividad, le niega el sentido de finitud y en un sentido su humanidad (Fried, 2004: 42).

Pérez Carreño entiende que, de algún modo, Fried acusa a los objetos de poseer aura, de tener cierto poder de devolver la mirada. Porque aunque seriados (y, en ese sentido, desaturados), su aquí y ahora, su carácter único –y no sus propiedades estéticas–, llevarían al espectador a participar en la revelación de una presencia. En cuanto a su posible teatralidad, no serían sus cualidades estéticas o expresivas, sino su lugar en el espacio, la relación con el espectador o su tamaño, lo que las habría de convertir en obra de arte. Fried no cuestiona que la experiencia del objeto escultórico incluya una dimensión corporal (la propia del espectador, y la de los objetos), sino que el espectador se convierta en cuerpo consciente de sí mismo, pero como pura exterioridad.

No desaparece en la experiencia estética, sino que, como en un escenario, se ve viendo, no puede dejar de sentir que la obra está hecha para él y que sus movimientos han sido previstos y son inevitables. El espectador, que no puede evitar considerar la obra en relación a su propio cuerpo, abandona el estado de olvido de sí que exigía el concepto de interpretación moderno (Pérez Carreño, 2003: 203).²

Hibridación y contingencia

En los años ochenta, Hal Foster reivindicaría el arte minimal, al que las posiciones postmodernas tildaban de intelectualoide, frío y aburrido. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (2001), publicado por primera vez en 1996, retoma el

² En cambio, para Rosalind Krauss, la conciencia corporal del espectador en el minimalismo manifiesta la superación de una concepción exclusivamente visual de la interpretación artística, en favor de una experiencia de tipo fenomenológico.



debate en torno a la experiencia del minimalismo, defendiendo su seriedad vanguardista. A pesar de su institucionalización, el minimal representa para él la resistencia en el seno de la institución artística a la fetichización del objeto y la ideologización de la cultura, por lo que, junto con Krauss, lo defiende como el auténtico continuador de los principios radicales de la vanguardia, señalándolo como una nueva apertura en el campo del arte, que contribuye a un deslizamiento de paradigma hacia las prácticas posmodernas (Foster, 2001).

Según Foster, el minimalismo constituye la arremetida más eficaz contra el vanguardismo formalista, representado en la crítica y la historia del arte de los sesenta por Greenberg y Fried. Entiende que Greenberg, como defensor de la autonomía artística, veía en el minimal un tipo de arte que, al vincularse a una determinada política institucional que le daba cabida, invalidaba sus eventuales poderes críticos, antiacadémicos y novedosos, prerrogativas éstas de la auténtica vanguardia.³ A diferencia de Fried, Foster sostiene que el minimal no sienta sus bases en la sola idea de reducción, sino más bien en el desplazamiento hacia prácticas caracterizadas por mezclas y por hibridaciones que remiten a la idea de teatralidad. Considera que no se trata sólo de un arte del espacio sino un arte del tiempo que se redefine en términos de lugar, siendo esta particularidad la que lo aproxima al teatro.⁴ Entiende que el minimalismo privilegia una experiencia de tipo fenomenológico que trata de superar la dualidad metafísica de sujeto y objeto y «así, lejos del idealismo [...] complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares» (Foster, 2001: 44). En la transformación que lleva a la escultura a abandonar el pedestal y

resituarse entre los objetos, el espectador es devuelto al aquí y ahora, por lo que, explica:

En vez de escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido [el espectador] es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado (Foster, 2001: 42).

Por eso, sostiene que el minimalismo tiende más a lo epistemológico que a lo ontológico, puesto que se basa más en condicionamientos perceptuales que en una esencia formal o un ser categórico. Al preocuparse por la dimensión temporal y por la recepción en el arte procesual, el minimalismo cuestiona el orden de la estética moderna, estrictamente espacial. Y al mismo tiempo anuncia un nuevo interés por el cuerpo, la presencia y la percepción, y por lo tanto, por el sujeto.

Asimismo, el autor, en una relectura de la obra de Michael Fried, entiende que para éste la amenaza minimalista consiste en «un intento por desplazar el arte tardomoderno por medio de una lectura literal que confunde la *presentidad* trascendental del arte con la *presencia* mundana de las cosas» (Foster, 2001: 54). De allí que Fried crea que el objeto minimalista es equiparable a un personaje disfrazado, una presencia que produce una *situación*, que, aunque provocativa, es extrínseca al arte visual.

Las hipótesis principales del pensamiento friediano están, para Foster, contenidas en la idea del minimalismo como práctica «incurablemente teatral», siendo que «el teatro es ahora la negación del arte». Estas afirmaciones ocultan la revelación sobre la naturaleza convencional del arte que llevarán a sus sucesores neovanguardistas a transgredir sus límites institucionales, negar su autonomía formal y anunciar su final. Al respecto, el autor explica:

Para Fried como para Greenberg, tal vanguardismo [...] lejos de ser una superación dialéctica del arte en la vida [...] obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco “tal como ocurre, tal como meramente es”. Fried llama a ese literalismo minimalista “teatral” porque implica el tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así, aunque el minimalismo no amenace

³ Greenberg califica al minimal de arte pequeño burgués disfrazado de arte avanzado, por abandonar las convenciones de los géneros en las que a su juicio residía la especificidad de lo artístico.

⁴ El tema del *lugar* fue asumiendo cada vez más importancia y se estableció como una constante en el desarrollo del arte de los sesenta en todos los movimientos artísticos tanto de Europa como de América (povera, conceptual, y land art, entre otros).

la autonomía institucional del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro (Foster, 2001: 55).

Contradicción entre especificidad y presencia

En 1992, Georges Didi-Huberman, en una línea antropológica y psicoanalítica, aborda en *Lo que vemos, lo que nos mira*, una reflexión sobre el concepto de *presencia*, y revisa el debate en torno al minimalismo en la escena artística contemporánea. Aquí Didi-Huberman construye dos categorías de sujeto según su relación directa con los objetos del arte: el hombre de la creencia y el hombre de la tautología. En la actitud tautológica señala una voluntad expresa por no ir más allá de los límites de lo que se ve, empeñada en afirmar que un volumen no es otra cosa más que él mismo (Didi-Huberman, 1992). En esta pretensión de borrar toda evocación simbólica y atenerse únicamente a lo visible, este sujeto de la tautología parece corporeizarse en torno al arte conceptual, y especialmente al minimal, llegando a constituir el fundamento y el modelo del sujeto del arte contemporáneo.⁵

Lo habrá hecho todo, ese hombre de la tautología, para recusar las latencias del objeto, afirmando como un triunfo la identidad manifiesta –mínima, tautológica– de ese objeto mismo: “Este objeto que veo es lo que veo, un punto, eso es todo”. Lo habrá hecho todo, en consecuencia, para impugnar la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria –o del asedio– en la mirada [...] lo habrá hecho todo para recusar el aura del objeto (Didi-Huberman, 1992: 21).

Ese es el espíritu con que artistas, como Judd, Morris y Flavin, entre otros –en un intento de llegar al grado cero de significación–, dieron auge a esa corriente de objetos específicos y auto-referentes.

⁵ Por el contrario, la actitud de la creencia encuentra en la experiencia de ver un «algo Otro», que la nutre de un sentido teleológico y metafísico (Didi-Huberman, 1992: 23).

Objetos simples, tautológicos, que se proponen eliminar toda ilusión y exigen ser vistos sólo por lo que son, por lo que dejan ver, privados de toda imaginaria o elemento de creencia. Objetos que no ocultan nada, que no se ofrecen como simulacro, sino que simplemente se exponen para ser vistos, sin construir espacios ni tiempo más allá de sí mismos. Didi-Huberman los describe, además, como objetos estables, en la medida que se los construye como insensibles a la marca del tiempo y de cualquier posible proceso de metamorfosis que pudiera determinar un cambio de sentido:

Nada de interioridad, por lo tanto. Nada de latencia. Nada, tampoco, de ese «recogimiento» o esa “reserva” de la que nos habló Heidegger al cuestionar el sentido de la obra de arte. Nada de tiempo, en consecuencia, nada de ser, únicamente un objeto, un “específico” objeto. Nada de recogimiento, por lo tanto, nada de misterio. Nada de aura (Didi-Huberman, 1992: 34).

Sin embargo, pone en cuestión lo que denomina el dilema de lo visible, señalando que los enunciados tautológicos no logran sostenerse. Por un lado, reconoce que los objetos minimalistas no representan nada como imagen, al suprimir todo proceso ilusionista o antropomorfo. Refiere, en concreto, al paralelepípedo de Donald Judd y señala:

[...] no representa nada en la medida misma en que no vuelve a poner en juego ninguna presencia supuesta en otra parte –cosa que en mayor o menor grado intenta toda obra de arte figurativa o simbólica, y toda obra de arte ligada en mayor o menor grado al mundo de la creencia– [...] se da allí, frente a nosotros, como específico en su propia presencia (Didi-Huberman, 1992: 35).

Por el otro, observa que la apelación a la cualidad de *ser*, la evidencia que se asigna al objeto, es tan abrupta, fuerte y específica como la del propio sujeto, puesto que se inscribe en el mundo fenomenológico de la *experiencia*.

La fuerza del objeto minimalista fue pensada en términos fatalmente intersubjetivos [...] el objeto se pensó aquí como “específico”, abrupto,



fuerte, indomitable y desconcertante, en la medida misma en que, frente a su espectador, se convertía insensiblemente en una especie de sujeto (Didi-Huberman, 1992: 37).

Didi-Huberman recupera y profundiza en este sentido la perspectiva de Robert Morris, para quien el objeto minimal era un término, pero no en el sentido de un punto sin retorno, sino un elemento diferencial en una relación, una variable en una situación y, por tanto, un «cuasi-sujeto», equivalente a una definición del actor o doble.⁶ Es decir que, paradójicamente, tras intentar eliminar toda ilusión, el objeto minimalista deviene obra formada por una red de relaciones. Esta paradoja –sostiene– no es sólo teórica sino también visualmente perceptible, y se encarna en la contradicción entre *especificidad* y *presencia*. Por eso, sigue su rastro en el debate entre Donald Judd y Michael Fried: donde, por un lado, la pretensión de *especificidad* formal condujo a la literalidad de los volúmenes y –a través de ella– a la supuesta transparencia semiótica de una concepción tautológica de la visión; y por otro, la vocación por la *presencia*, la puesta en *situación* del objeto con respecto al sujeto, condujo a una pretendida opacidad propia de una experiencia intersubjetiva.

Este análisis –indica Didi-Huberman– conduce a Fried a diagnosticar acerca de la naturaleza fundamentalmente antropomórfica del objeto minimal, cuestión que se halla en la base del uso que hace de la categoría de lo *teatral* en las artes visuales, denunciando el ilusionismo teatral a través del que los objetos minimalistas imponen al espectador «su insostenible presencia».

Allí donde Judd reivindicaba un arte no relacional por no ser expresionista, Fried por su parte no verá más que una pura y simple relación puesta en escena entre objetos y miradas. Allí donde Judd afirmaba la

⁶ Refiere a la obra/performance de Morris de 1961: una columna erguida de madera de 2.5 m de alto por 0.60 de ancho, en un escenario, que, pasados 3 minutos cae; minutos más tarde, cae el telón. Muchos críticos afirman que una presencia teatral análoga perdura en la producción posterior de Morris, pese a haber abandonado el escenario y comenzado a compartir el espacio del espectador.

estabilidad y la inmediatez temporal de sus “objetos específicos”, Fried ya no verá sino una temporalización compleja e infinita, penosa y contradictoria, dramatizada e impura (Didi-Huberman, 1992: 44).

Reflexiones finales

Lo expuesto hasta aquí evidencia el papel fundamental que ejercieron los objetos minimalistas en el cambio de relación de la obra con el espacio circundante y en la valorización de la experiencia singular del espectador. Desde entonces, fue haciéndose innegable que el espacio en que se inscribe la obra contribuye a gestarla y definirla, en tanto que esta, a su vez, determina una particular percepción de dicho espacio, avanzándose en la conversión del espacio de exposición en escena.

En ese marco, la inclusión del espectador no sólo comprende a la obra en sí, sino también a la dimensión espacial y a su propia actividad en relación a ambas. Y aunque de momento no supone una experimentación corporal tan directa constituye, sin dudas, un antecedente que se actualizará años más tarde en el caso de las instalaciones inmersivas. En ellas, de hecho, se llegará a desdibujar la frontera entre lo percibido y el que percibe, en la medida en que el espectador adopte un doble papel: de sujeto observador y de objeto de representación, que se integra en un espacio habitable, en el que no sólo los objetos, sino también su propio cuerpo son reconfigurados como obra.

Si Fried entendía que con la teatralidad la escultura veía enturbiado su sentido específico, la evolución de esta noción significó una ampliación enriquecedora del contexto del espectador y sirvió como herramienta para la disolución y para la reconstrucción de sus márgenes (Krauss, 1977). Por eso, es interesante observar cómo y con qué fines estéticos, la teatralidad, la presencia y algunas otras categorías vinculadas al espacio escénico y al tiempo dramático, son recuperadas, apropiadas y resignificadas en el terreno del arte de nuestro tiempo, al punto de revertir el sentido peyorativo que se asignó al término *teatral* en las experiencias minimalistas, hasta transformarlo en adjetivación fundante de las prácticas artísticas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- De Oliveira, N.; Petry, M. y Oxeley, N. (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guash, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Londres: Routledge.
- Krauss, R. (1977). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2002). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza.

Referencias electrónicas

- Fried, M. (1967). «Arte y objetualidad» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2015 en <<http://revista.escaner.cl/node/6187>>.
- Groys, B. (2008). «La topología del arte contemporáneo» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2015 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

The background of the entire page is a dense, scattered arrangement of white, 3D-rendered objects. These objects include various sizes of hollow cylinders, some with flanges or rings at their ends, and some that are simply rings or short segments. They are oriented in different directions, creating a sense of depth and movement. The lighting is soft, casting subtle shadows and highlights on the surfaces of the objects.

Informes de Proyectos de Investigación

Título del proyecto

Materiales, movimientos y configuraciones gestuales en la música tonal¹

Sergio Balderrabano

sergiobald@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y
Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Objetivo general del proyecto

Estudiar la interacción de los materiales musicales en su dimensión gestual (tanto en el nivel de las estructuras pequeñas como en el de los comportamientos procesuales y formales) para analizar la significación intrínseca a la obra musical y para arribar a su contenido expresivo y metafórico, y a su pertenencia social.

Palabras clave

Música tonal, materiales musicales, movimiento, gestualidad, holismo, significación

Resumen técnico

El concepto de gesto musical remite a una concepción holística, por la que los materiales armónicos, melódicos, rítmicos y métricos, junto con las indicaciones de *tempo*, de articulaciones, de dinámicas y tímbricas, interactúan en un todo indivisible. Esta concepción holística se erigirá en el marco perceptual a través del cual abordaremos el concepto de gesto musical, entendido como una continuidad discursiva que adquiere significación. A partir de estas consideraciones, el estudio de la interacción de los materiales musicales en su dimensión gestual se articulará tanto en el nivel de las estructuras más pequeñas (motivo, frase, figura, textura) como en el de los comportamientos procesuales y formales (tema, secciones, tópicos). De esta forma, estudiaremos aspectos de la significación intrínseca a la obra musical (a partir del comportamiento de la interacción de los materiales musicales) para arribar a su contenido expresivo y metafórico, y a su pertenencia social.

Marco teórico

En el ámbito de la música académica, el concepto de *gesto musical* suele remitir, frecuentemente, a una suerte de traducción corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Hablar de *gestualidad musical* es referirse, entonces, a una gestualidad corporal entendida como el vehículo con el que un músico comunica, corporalmente, ese complejo mundo de sensaciones, de imágenes y de movimientos que surgen internamente al hacer música.

También es frecuente utilizar el concepto de *gesto* para dar cuenta, de manera general, del sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera continuidad de sonidos y de ritmos encadenados. Esta continuidad, este movimiento, es perfectamente perceptible al escuchar, al interpretar o al componer

DIRECTOR
Sergio Balderrabano

CODIRECTOR
Mónica Caballero

INVESTIGADORES
Alejandro Gallo
Paula Mesa

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B301. Período: 01/01/2014 - 31/12/2017.

una obra musical. Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción de sus materiales constitutivos (melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, registrales, etcétera), el emergente gestual remite más al mundo de las significaciones que emergen de la interacción entre dichos materiales, que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas. El gesto musical puede ser concebido, entonces, como una continuidad discursiva que adquiere significación.

Ahora bien, estas concepciones se insertan dentro de determinados marcos teóricos que dan fundamento al estudio de la música en sus diferentes campos de significación. En principio, nos remitiremos al contexto teórico de la gestualidad corporal. En una muy apretada síntesis, podemos decir que las investigaciones en torno a esta temática datan de la década del sesenta. Dichas investigaciones han sido encaradas, inicialmente, por un reducido núcleo de semióticos, lingüistas, psicólogos y terapeutas, quienes han puesto énfasis en el lenguaje de señas de los sordomudos. Posteriormente, han extendido sus intereses investigativos al área de la gestualidad corporal en la comunicación oral, dentro de determinadas culturas y contextos específicos. De este modo, se centraban en analizar el *gesto corporal* como un *lenguaje*, centrándose en la búsqueda de sus unidades distintivas. Uno de los precursores de estos estudios (llamados «cinésicos» o «kinéticos», término que proviene de *kiné*, que significa 'movimiento') fue Ray Birdwhistle (1970), que llamó «cine» (del griego *kine*) a la menor unidad de movimiento. Para este autor, un conjunto de *cines* forma una *cinema*, que podría ser equivalente al morfema lingüístico. Originalmente sustentados por un enfoque estructuralista, los estudios recientes integran, en la interacción comunicativa humana, a los gestos y los convierten en un elemento de base de dicha interacción.

Desde el punto de vista musical, en los últimos veinte años han surgido corrientes teóricas ligadas a los desarrollos semióticos vinculados, específicamente, a los discursos musicales. Así, los aportes de Jean-Jacques Nattiez (1990) (y su método de la tripartición), de Eero Tarasti (que aplicaba enfoques narratológicos a la música), de la musicología cognitiva, de la hermenéutica y de la semiótica musical han contribuido a superar las concepciones positivistas y estructuralistas anteriores, sin por ello desdeñar las interesantes contribuciones que el estructuralismo ha realizado en el campo del análisis musical.

La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos, como Robert Hatten (2004), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (2012), Wye Allanbrook (1983), Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1947) y Eero Tarasti (1994), entre otros. Todos ellos han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y de la interpretación musical.



Coker considera *gesto* a una unidad formal del discurso musical y ha desarrollado este enfoque a partir del punto de vista de Kurth. Barthes, por su parte, en su breve ensayo sobre la *Kreiseriana*, de Robert Schumann, sugiere que la música sea analizada de acuerdo a las sensaciones fisiológicas que surgen en el ejecutante y en el oyente, y llama a estas sensaciones «somatemas». Kurth alude al *gesto* en sus planteos acerca de la energía cinética del movimiento musical. Es interesante observar que, para este autor, lo esencial en la música no consiste en la sucesión de sonidos, sino en las transiciones entre ellos. Las transiciones implican movimiento y de esto se deduce que sólo el movimiento entre sonidos y la experiencia personal de este movimiento conduce a la verdadera naturaleza de la música.

Para Tarasti es, precisamente, esta energía cinética la que forma la significación semiótica del texto musical, tanto en su totalidad como en sus partes. Sin remitir a los análisis tradicionales de la música vemos que tendían, principalmente, a fragmentarla en sus elementos constitutivos generando algún nivel taxonómico y operando sólo en el nivel del significante. De este modo, Tarasti propone designar unidades de un contenido propiamente semiótico y, a estas unidades, les da el nombre de «cinemas», y las concibe como las unidades más pequeñas de energía cinética. Estos *cinemas* se refieren a la fuerza vinculante del movimiento melódico y armónico y nos hacen experimentar dicho movimiento (y su interválica constitutiva) como manifestaciones de un contenido *semio-cinético*.

Lidov da un panorama teórico acerca de cómo comprendemos lo gestual en la música. Describe un proceso continuo a través del cual la inmediatez de la asociación somática y kinestésica es sublimada en signos que funcionan en un sistema formal. De acuerdo con Lidov, lo indicial en música es lo que es más particular, pero lo menos articulado, lo cual incluye las contribuciones gestuales de tempo, rubato, matices de entonación y niveles dinámicos.

Para Hatten el gesto es un concepto holístico, que sintetiza lo que los teóricos analizan por separado (melodía, armonía, ritmo y metro, tempo, rubato, articulación, dinámicas y fraseo) en un todo indivisible. Una de sus preocupaciones centrales es vincular el concepto de gestualidad musical al de ejecución e interpretación instrumental. Desde este lugar, concibe la interacción entre los materiales musicales como fundidos en una continuidad suave y, en ciertos niveles, indivisible. Esa fusión es alcanzada, más eficientemente, por medio de un gesto humano (aparentemente natural), que crea un marco para cada frase que es más que la suma de las unidades motivicas y armónicas de las cuales están compuestas. Para este autor, el gesto musical es movimiento que adquiere significación.

Si bien estos posicionamientos darán sustento teórico al proyecto de investigación, en este trabajo nos proponemos una lectura crítica de dichos posicionamientos para evitar la traducción directa de otros campos del conocimiento al comportamiento específico de los

materiales musicales. Esta lectura crítica estará posibilitará el vínculo con esos aspectos que son propios de una obra musical (y de la obra de arte en general) en términos de lo que oculta, de lo que sugiere, de sus construcciones metafóricas y simbólicas, de la comprensión de sus discursos polisémicos y de la construcción de conocimiento que surge de estas lecturas.

En este sentido, el proyecto de investigación se sitúa como una continuidad y como una profundización de lo presentado en congresos, en artículos y en seminarios en años anteriores, y del resultado del trabajo de investigación anterior «El análisis musical desde una perspectiva gestual».² En síntesis, nuestra mirada se centrará en el estudio de las configuraciones gestuales de los materiales musicales articulados en diferentes interacciones discursivas y vinculadas con el mundo de la cultura en el cual se hallan insertas, para arribar a las múltiples conceptualizaciones y construcciones poéticas que de ellas emerjan.

Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Allanbrook, W. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Birdwhistle, R. (1970). *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kurth, E. (1947). *Musikpsychologie*. Hildesheim: Georg Olms.
- Lidov, D. (1987). «Mind and Body in Music». *Semiotica* 66, Vol. 1 (3), pp. 69-97.
- Nattiez, JJ (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Pierce, A. (1994). «Developing Schenkerian Hearing and Performing». *Intégral*, Vol. 8, pp. 51-123.
- Rosenblum, S. (1988). *Performance Practices in Classic Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

² Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B/226. Período: 01/01/2010 - 31/12/2013.

Título del proyecto

La Secundaria de Arte en el Sistema Educativo Argentino Educación Artística y obligatoriedad en el marco de la ley de Educación Nacional 26.206¹

Marcela Mardones

mmardones0@gmail.com

Andrea Cataffo

amcataffo@gmail.com

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

DIRECTORA
Marcela Mardones

CODIRECTORA
Andrea Cataffo

INVESTIGADORES
Alejandra Catibiela
Verónica Barcena
María del Rosario Larregui
Karina Daniec
David Gómez
Ximena Martínez
Soledad Echaniz
Elena Sedán

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B257. Período: 01/01/2012 – 31/12/2015.

Objetivo general del proyecto

Construir herramientas teóricas que permitan formalizar un paradigma de la Educación Artística basado en la inclusión y en la concepción de arte como conocimiento para la enseñanza y el aprendizaje de las disciplinas artísticas en la Educación Secundaria obligatoria.

Palabras clave

Educación artística, instituciones de arte de nivel secundario, inclusión, obligatoriedad, políticas educativas, culturas escolares.

Resumen técnico

La investigación indaga sobre las propuestas de cambios curriculares y organizacionales para las Secundarias de Arte con Especialidad del Sistema Educativo Argentino, con el propósito de evidenciar si las mismas conllevan a un cambio de paradigma de la Educación Artística, basado en los conceptos de *inclusión* y de *arte como conocimiento*. Dichas propuestas son interpeladas en los niveles de decisión nacional, jurisdiccional e institucional y en sus relaciones. Se consideran las percepciones de las propuestas de cambio y las características de participación de los docentes y de los alumnos en las instituciones, atendiendo a las tendencias reproductivas y a la capacidad para superarlas. Este proyecto particulariza en Música y en Artes Visuales, dada su historia y su presencia en el Nivel. Se seleccionaron materiales bibliográficos y normativas que posibilitaron el diseño de instrumentos para el relevamiento de datos en instituciones existentes y de reciente creación, en las que se visualizan proyectos tradicionales o se promueven proyectos superadores.

Avances

A partir de la ley de Educación Nacional (LEN) 26.206 (2006) se plantearon, como marco de este estudio, los siguientes interrogantes: ¿Qué lugar ocupa la Educación Artística en el Nivel Secundario según las regulaciones nacionales de dicha ley? ¿Cuáles son las propuestas de cambios que plantean las políticas nacionales y jurisdiccionales para las instituciones de arte del Nivel? ¿Cómo son percibidas dichas propuestas por los docentes y los alumnos de esas instituciones? ¿Cuáles son las características de su participación en el proceso de cambio?

Una de las definiciones centrales de la LEN para el Nivel Secundario refiere a su *obligatoriedad*, lo que supone una ruptura con una tradición histórica y de origen en nuestro país. Así, es el Estado quien asume la responsabilidad de incluir a todos los adolescentes y los jóvenes en una escuela secundaria de calidad. En este sentido, no se podría pensar la inclusión en términos de sola permanencia y no alcanzaría con que todos los adolescentes tengan, únicamente, la oportunidad de ingresar a la escuela. La obligatoriedad significa que ingresen, permanezcan y logren completar el Nivel Secundario aprendiendo (Blanco, 2010).

Con relación a la educación artística en el Sistema Educativo Argentino, las políticas educativas nacionales le asignan un lugar relevante y le confieren un nuevo sentido y una contextualización socio-histórica. Se reconoce como *modalidad* de la Educación Común –y en particular del Nivel Secundario–, como espacio curricular obligatorio y como campo educativo con relevancia social y cultural para la actuación ciudadana (LEN, 2006: Artículo 17). Asimismo, se sostiene la idea del *arte* como *campo de conocimiento* para la construcción y la apropiación de saberes y para el desarrollo de capacidades que permitan abordar diferentes interpretaciones de la realidad. Desde esta concepción, se subraya una educación artística para todos, evitando reproducir las desigualdades en pos de un acceso más justo y más equitativo a las producciones culturales, materiales y simbólicas. (Resolución CFE 111/10, 2010).

En este marco, la Resolución 179/12 (2012) del Consejo Federal de Educación, define a la Secundaria de Arte como una «configuración pedagógica»² de carácter integrador, que implica la unidad institucional y organizacional, con identidad y con sentido propios, dando cuenta de las tres finalidades políticas del nivel: la formación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la continuidad de estudios. Propone la superación de modelos de estructuras segmentadas, desarrollos desiguales y rupturas entre los componentes del proceso de enseñanza y de aprendizaje. Asimismo, pone el acento en concebirla como una propuesta inclusiva, en la que cobran relevancia la enseñanza y el aprendizaje de saberes relacionados con el hacer artístico colectivo, popular, contemporáneo y latinoamericano y el análisis crítico contextualizado. En este sentido, el hacer y la reflexión son entendidos como partes de un mismo proceso interpretativo, que supera la concepción de instancias separadas e independientes.

Las relaciones arte/tecnología y arte/trabajo resultan nodales en la propuesta educativa. Respecto de la primera, se destaca la necesidad de la enseñanza del conocimiento tecnológico digital por su gravitación en la producción artística contemporánea, así como también por las nuevas formas de aprender de los jóvenes y de comunicación intersubjetiva que genera. La cuestión *arte* y *trabajo* se presenta de manera enfática por su presencia difusa en la enseñanza tradicional. En este sentido, se promueven los aportes de la educación artística al desarrollo de capacidades relacionadas con el mundo

² La condición de configuración pedagógica busca dar cuenta de una propuesta educativa que se define política e ideológicamente, en la que sus partes se conciben articuladas como una totalidad.



del trabajo en la contemporaneidad, para abordar las problemáticas del campo laboral y profesional desde la concepción del arte como trabajo y del artista como trabajador y actor sustantivo en la vida productiva del país.

Ahora bien, la cuestión de la obligatoriedad supone que *todos* los adolescentes y los jóvenes deben estar en la escuela como mandato legal y social. Por tanto, ya no es un tema de elección discrecional sostenida en un pensamiento teleológico para la formación de élites. La legalidad de la obligatoriedad, junto con la expansión matricular de la escuela secundaria observada en la última década, ponen en crisis la oferta tradicional de educación escolar y manifiestan conflictos y contradicciones al interior de las instituciones (Tenti Fanfani, 2008). Asimismo, las propuestas para el Nivel Secundario y en particular para la Educación Artística, plantean el desafío de abordar un nuevo modelo de enseñanza del arte basado en la *inclusión*, superador del modelo selectivo³ propio de las concepciones tradicionales fundadas en la idea de *talento* –en tanto capacidades innatas y especiales que muestran algunos pocos individuos. Estas cuestiones afectan, consecuentemente, a las definiciones respecto al ingreso, a la permanencia y al egreso de los estudiantes que transitan por un nivel educativo que ahora se considera obligatorio.

Para avanzar en el estudio de cómo son percibidos los cambios propuestos en materia de educación artística al interior de las instituciones y las características de participación de los docentes y de los alumnos, fueron consultados diversos autores. Al respecto, María Cristina Davini (2010) sostiene que las tradiciones subsisten y persisten como configuraciones de pensamiento en la acción. Desde una mirada crítica de la educación, los aportes de Mariano Fernández Enguita (1992) permiten reconocer las contradicciones que se presentan, por un lado, en el escenario institucional educativo entre el discurso y algunas prácticas democratizantes, y por otro, entre prácticas y relaciones de corte autoritarias que marcan una ostensible tendencia hacia la distribución desigual de oportunidades. En este sentido, se subraya el concepto de *institución* como escenario de lucha, de puja, de imposiciones, de negociaciones y de resistencias ante las propuestas de cambio (Fernández Enguita, 1992). Otra categoría conceptual que ha resultado sustantiva para la investigación, es la que aporta Diana Gonçalves Vidal (2005), quien entiende a las prácticas escolares como prácticas culturales; como el conjunto de normas que definen conocimientos a enseñar, siendo cultura no un mero hecho externo a la institución, sino un objeto interno.

Las categorías conceptuales de análisis brevemente descritas, ponen de manifiesto la consideración de las instituciones no como espacios neutros, como transmisores culturales y traductores de las definiciones políticas nacional y/o jurisdiccional, sino como ámbitos atravesados por prácticas de imposiciones, negociaciones o resistencias que accionan los diferentes actores institucionales.

A partir de este marco conceptual, se avanzó en la definición de instrumentos para el

³ El modelo selectivo abarca al tradicional, expresivista y tecnicista. Comparten la transmisión de pautas y de valores de la cultura; instauran representaciones sociales que conciben al Arte como fenómeno de verdad única y universal, al artista poseedor de dones innatos y al talento como originalidad, expresividad, virtuosismo técnico.

relevamiento de datos en las instituciones educativas, a través de los cuales se pudieron visualizar tendencias reproductivas de los paradigmas tradicionales respecto al arte y su enseñanza y tendencias superadoras o de cambio. Se consideraron como indicadores planes de estudio, proyectos institucionales, planificaciones áulicas; la organización de los espacios y los tiempos escolares; dispositivos, soportes y recursos didácticos empleados en el desarrollo de las clases. Asimismo, se realizaron entrevistas semiestructuradas para indagar las percepciones de las propuestas de cambios y las características de participación de docentes y alumnos.

La muestra se conformó por Secundarias de Arte con Especialidad en Música y Artes Visuales –existentes y de creación– de las cinco regiones educativas del país, representativas de diversos contextos socio-geográficos. El trabajo de campo se realizó durante los años 2013-2014.

De lo relevado se desprenden, con relación a las tendencias reproductivas del paradigma de Educación Artística selectivo, los siguientes rasgos: apropiación discursiva de los nuevos paradigmas que aún no logra explicitarse en la dimensión práctica; reproducción de rasgos estéticos, pedagógicos y didácticos vinculados a las tendencias tradicional, expresivista y tecnicista en las prácticas educativas; prevalencia de prácticas de enseñanza vinculadas a la transmisión de saberes de manera descontextualizada, fragmentada y desde una apropiación receptiva o intuitiva de los estudiantes. En relación con el uso de las nuevas tecnologías, se observa una etapa inicial de reconocimiento del recurso tecnológico aportado por las *netbooks* en el aula y una voluntad manifestada en la búsqueda de nuevas propuestas que aún no logran instalarse como mejoras en el aprendizaje. Se visualiza, todavía, una fragmentación entre los espacios curriculares del campo de la Formación General respecto de la Formación Específica; falta de articulación entre asignaturas y docentes reforzada por la diferenciación en el tiempo escolar y dificultades para revertir el desgranamiento matricular.

Además, se observan datos que revelan algunos rasgos de superación del paradigma selectivo: prevalencia de un enfoque crítico en los planteos educativos desde lo discursivo, con impacto en las prácticas áulicas; procesos de definición curricular (modificación de planes de estudio) acompañados por instancias de capacitación docente sobre nuevos enfoques del arte y su enseñanza; rasgos de apertura y de flexibilidad en la organización curricular que permiten la interacción entre docentes y estudiantes; apropiación de las nuevas tecnologías como saberes propios del campo del arte y optimización del uso de los recursos provistos por el Estado (*netbook* y centros de producción multimedial). En relación con las prescripciones derivadas de las normativas vigentes, las culturas juveniles constituyen una parte determinante del desarrollo curricular. Asimismo, se visualiza una articulación del trabajo entre los docentes del campo de la Formación Específica con los del campo de la Formación General, el compromiso del equipo directivo en



la transformación de la cultura institucional y la presencia de indicadores de retención matricular favorecida por el acompañamiento a las trayectorias escolares.

En lo que respecta a las percepciones de las propuestas de cambio y a las características de participación evidenciadas en las entrevistas, las apreciaciones de los alumnos dan cuenta de la necesidad de abordar manifestaciones del arte vinculadas con la contemporaneidad, incluir nuevas tecnologías, vincular la formación con el mundo del trabajo, configurar nuevos espacios para su participación en la dinámica institucional y la necesidad de una mayor interacción con los directivos y con los docentes. Las apreciaciones de los docentes se centran en la necesidad de contar con materiales y con espacios físicos para el desarrollo del área, el requerimiento de capacitación disciplinar y didáctica, la mejora en la formación de nivel primario de los alumnos y la optimización de los modelos de gestión institucional.

Las apreciaciones señaladas constituyen indicadores del lugar que adoptan docentes y los alumnos respecto de los saberes disciplinares, de los modelos pedagógicos puestos en juego a la hora de enseñar y de aprender arte, de los requerimientos sostenidos respecto de la mejora de la enseñanza y de las necesidades de participación y de optimización de la dinámica institucional.

Estos rasgos preliminares serán insumos para avanzar en la elaboración de nuevas categorías de análisis institucional. Sobre la base de ellos, se construirán dispositivos para la elaboración de proyectos institucionales que propicien cambios educativos para la mejora de los aprendizajes y que promuevan mejores resultados en los niveles de ingreso, de permanencia y de egreso de los alumnos.

Referencias bibliográficas

- Blanco, R. (2010). «La atención educativa a la diversidad: las escuelas inclusivas». En *Calidad, Equidad y Reformas en la enseñanza*. Buenos Aires: Santillana.
- Tenti Fanfani, E. (comp.) (2008). *Nuevos temas en la agenda política educativa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Davini, M. C. (2010). *La formación docente en cuestión. Políticas y pedagogía*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández Enguita, M. (1992). *Poder y participación en el sistema educativo: sobre las contradicciones del sistema escolar en un contexto democrático*. Barcelona: Paidós.

Referencias electrónicas

Consejo Federal de Educación (2010). «La educación artística en el sistema educativo nacional (Resolución 111/10)» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <<http://portal.educacion.gov.ar/modalidades/files/2010/11/Anexo-resolucion-111-10.pdf>>.

Consejo Federal de Educación (2012). «Marcos de Referencia para la Secundaria de Arte - Lineamientos generales para la construcción de los diseños jurisdiccionales de la Secundaria de Arte (Resolución 179/12)» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res12/179-12_01.pdf

Gonçalves Vidal, D. (2005). «Culturas escolares: entre la regulación y el cambio» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <http://e-pregrado.uahurtado.cl/archivos/_134/Culturas%20Escolares%20entre%20la%20regulacion%20y%20el%20cambio%20copia-1.pdf>.

Ministerio de Educación de la Nación (2006). «Ley de Educación Nacional 26.206» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <http://portal.educacion.gov.ar/consejo/files/2009/12/ley_de_educ_nac1.pdf>.

Título del proyecto

Arte e inclusión social Nuevos paradigmas¹

Verónica Dillon

veronicadillon@hotmail.com

Graciela Grillo

grillograciela51@gmail.com

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

DIRECTORA

Verónica Dillon

CODIRECTORA

Graciela Mabel Grillo

INVESTIGADORES

Macarena Díaz Posse
Macarena Deluca
Rafael Deluca
Verónica Dury
Marcela Hacchler
Miriam Alcolcel
Fernanda Baldini
Mariel Tarela
Florencia Melo
Ricardo Romero

Objetivo general del proyecto

La finalidad del proyecto es trabajar, desde el arte y la práctica artística, con niños y con jóvenes judicializados en contextos de mayor vulnerabilidad de la ciudad de La Plata y del gran La Plata (cárceles, hogares asistenciales, materno infantiles, centros preventivos de adicciones, hospitales Neuropsiquiátricos, y otros contextos educativos populares), para que –al variar los paradigmas tradicionales de aprendizaje y al flexibilizar las estrategias didácticas en los contextos situados– los participantes accedan a la comprensión de diferentes fenómenos culturales contemporáneos y, de este modo, conozcan y entiendan el concepto de arte, su valor simbólico, poético y metafórico.

Palabras clave

Arte, educación, diversidad, interdisciplina, identidad

Resumen técnico

Este proyecto de investigación interdisciplinario trabaja comprometidamente con la Ley 13.298, implementada en el año 2005 en la provincia de Buenos Aires. La misma deviene de la Convención Internacional sobre los Derechos de los Niños (CIDN) adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en Nueva York (1989). Dentro de este marco, están radicados los brazos de campo y los territorios de investigación aplicada que se desarrollan a través de diferentes prácticas artísticas en contextos con mayor y menor vulnerabilidad social, ubicados en la ciudad de La Plata y en el gran La Plata. En los institutos que dependen de la Subsecretaría de Minoridad del Ministerio de Desarrollo Social y de Salud de la provincia de Buenos Aires, se encuentran niñas, niños y jóvenes judicializados, en espera de que se aclare su situación legal, que puede ser: volver con sus familias, ser adoptados, pasar a otro instituto o quedar en libertad.

Como docentes e investigadores universitarios nos preguntamos ¿qué posibilidades podemos ofrecer desde el arte?, ¿cuáles son las políticas públicas universitarias que se implementan para la reconstrucción del tejido social, el proceso de humanización y la construcción de ciudadanía? La idea de la transformación social a partir del arte suele aparecer ligada a conceptos románticos, utópicos e imposibles. Esta construcción debe partir de un análisis crítico de la realidad y de nuestro lugar en ella, instancia imprescindible para la construcción de una nueva institucionalidad en las políticas públicas universitarias.

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B/250. Período: 01/01/2011 – 31/12/2014.

Marco teórico

Durante el siglo xx, particularmente, a partir del año 1919, se creó la ley de Patronato de Menores o ley Agote, que inauguró el desarrollo de políticas vinculadas a la minoridad. A partir de esta Ley, se cristalizaron conceptos acerca de los niños que pasaban por los institutos de menores, vinculados a parámetros que dan idea de lo que se considera el *viejo paradigma*. Éste, enuncia al niño como «menor», como objeto de protección por medio de una respuesta judicial. En esta instancia, el niño era considerado *un salvaje* con una reiteración de filiación Lombrosiana,² una sustancia plástica, maleable, reformable; una arcilla que los adultos modelarían a su gusto. Con relación a esto, el Dr. Luis Agote (1919)³ afirmaba que la delincuencia infantil se convertía en el germen y en el vivero de la delincuencia profesional y en algo incorregible. Dentro de este viejo paradigma de la justicia de menores, conocido en doctrina legal como «situación irregular» –que fue receptado por toda la comunidad latinoamericana y por otras latitudes–, se encontraba la infancia formada por menores habitantes de villas, de tugurios, de conventillos, de cárceles, lustra botas, vendedores de diarios, hijos de inmigrantes, meretrices, harapientos y enfermos. Una niñez sórdida y numéricamente imprecisa, consecuencia de la urbanización incipiente del siglo xx, que estampaba en las calles las diferencias económicas y sociales.

Los aspectos legales en los que se sustentó el marco teórico de este proyecto de investigación emergen de estudios realizados en torno a la Convención Internacional de los Derechos de los Niños, Niñas y Adolescentes; a la ley de la Promoción y Protección Integral de los Derechos de todos los niños (13.298) de la Provincia de Buenos Aires y a su puesta en funcionamiento –cuya aprobación había derogado el decreto Ley 10.067 de Patronato de Menores–, y a otros estudios vinculados a conceptos sobre el Arte y la Educación Artística con los que adherimos los distintos docentes e investigadores que pertenecemos a dichos programas de investigación aplicada.

El viejo paradigma de la justicia de menores cambia, entonces, con relación a la Convención Internacional sobre los Derechos de los Niños, Niñas y Adolescentes, incluida en nuestra Constitución Nacional y Provincial y en la Ley 13.298, sancionada en 2005, arriba citada. Esta medida implica la construcción de una nueva institucionalidad en las políticas públicas y en los actores sociales que las conforman.

Los *nuevos paradigmas*, con los que trabajamos e investigamos, aceptan las diferencias y la pluralidad de ideas; además, postulan el igualitarismo en la diversidad para llegar a la integración y la inclusión social para formar la interculturalidad. De este modo nace otra imagen: la del niño como sujeto de derechos, como portador de una palabra, de una expresión y de una idea. Es la voz del niño y del joven –designado «joven o niño» y no «menor»– y el derecho a su escucha lo que promueve sus nuevas relaciones. El niño o el joven es definido desde lo que sabe, desde lo que hace y desde lo puede; es

² Cesare Lombroso fue un médico positivista y criminalista italiano (1835-1909). Propuso la teoría de la causalidad criminal, según la cual los criminales presentan características físicas identificables.

³ En 1910, el Diputado Nacional Luis Agote presentó el proyecto de Ley de Patronato de Menores, posteriormente sancionado por el Congreso Nacional, el 21 de octubre de 1919. Argentina fue el primer país de América Latina en tener una legislación específica sobre Minoridad.



respetado por su identidad, por su filiación, por su pertenencia cultural y geográfica, con palabra relevante en su destino y en sus procesos judiciales, porque la Ley 13.298 lo ampara por ser «sujeto con derecho a escucha». Así, puede reconstruir su identidad y tener derecho a la construcción de una nueva mirada crítica de la realidad. Aquí, entonces, aparece una bisagra que entrelaza lo visible y lo invisible y que lo determina como sujeto.

Desde el concepto de *arte* y de *educación artística* existen ciertas analogías con lo legal y con los viejos paradigmas que aún subyacen, como la idea romántica de que el artista posee un don o una herencia artística que lo hace diferente, exitista o privilegiado y que no necesita ser educado; y que el arte es necesariamente enseñable en diferentes contextos y, para ello, hay que tener oportunidades, posibilidades y renovados escenarios. Con la ley ocurre algo analógico. No es la ley la que falla, son las dudosas interpretaciones de la misma, las imprudencias al llevarlas a la práctica y la falta de continuidad en sostenerlas para garantizar que den los resultados esperados. Son los actores que las determinan y que las ponen en funcionamiento quienes se equivocan, como se equivocan los docentes cuando no investigan ni revén la práctica artística.

Desde que se inició el proyecto de investigación, en el año 2011, observamos el nuevo paradigma en la política social argentina y los avances alcanzados. Sabemos que el estado aún está en deuda, pero nosotros también somos el estado y, por lo tanto, debemos seguir comprometidos. Hemos desarrollado numerosos programas y proyectos que dependieron del Ministerio de Educación, del Ministerio de Salud y del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y de la Provincia de Buenos Aires. Algunos estaban vinculados a la Subsecretaría de Minoridad del Ministerio de Desarrollo Social (cárceles y centros asistenciales); otros, al Instituto Cultural (museos, salas de exposiciones, bibliotecas y otros contextos educativos populares), todos de la Provincia de Buenos Aires. En estos proyectos y programas observamos que, a pesar de las nuevas políticas educativas y sociales implementadas por el gobierno, en muchos existen trabas burocráticas que dificultaron nuestras prácticas. Algunos de estos obstáculos se deben a hábitos y a conductas consolidadas como rutinas disruptivas ante las acciones que nos proponemos –diálogos interrumpidos que fragmentan nuestro camino–.

Pero aunque este escenario se plantee como un obstáculo y como un desafío constante a resolver, aún es posible plantear otra realidad que posibilite el acceso a bienes culturales y simbólicos para todos aquellos niños y jóvenes que han quedado excluidos desde que nacieron y así superar lo que parece un destino inevitable. Inevitable porque, entre otras cosas, los contextos de pobreza implican la expulsión no solo de la educación, sino del tiempo de la infancia, que es mucho peor; porque se agregan generaciones de niños que, con poca edad, se convierten en padres, en abuelos y en bisabuelos aún muy jóvenes. Estas manifestaciones son resultado de nuevas configuraciones familiares y de resabios de las políticas socioeconómicas neoliberales aplicadas en la década del

noventa que aún perduran. Ahora bien, si dentro del universo que conforman esos niños de la calle, recortamos al grupo de aquellos que, por alguna razón, se encuentran en ámbitos institucionalizados –con causa penal o sin ella– el panorama parece aún más desigual.

El arte, además, es política de estado y debe garantizar equidad e igualdad de oportunidades para llegar a la *inclusión*. Desde una perspectiva sociológica y más concretamente antropológica, se considera al arte como un fenómeno cultural de carácter complejo y universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas. Es quizás uno de los fenómenos más complejos que comprende la cultura como un todo y, especialmente, está vinculado a los *modos de transmisión cultural* que pone en ejercicio. De este modo, también se podría considerar al arte como elemento de expresión, de lenguaje y de comunicación. El artista genera el modo del lenguaje con el que se relaciona con su sociedad; emite imágenes, textos, sonidos y movimientos que no sólo desea que sean comprendidos, sino, además, esperados. Pero el artista no actúa como un individuo aislado, sino implicado y condicionado por la realidad sociocultural de su ambiente natural.

Entendemos a la *teoría*, al igual que Pierre Bourdieu (1998), como un instrumento y no como un conocimiento hecho y acabado. Por lo tanto, la teoría pedagógica y metodológica es reconocida como uno de los medios de producción de nuevos conocimientos. Es dentro de este encuadre que observamos la necesidad de reformular y de pensar sobre la propia práctica docente para analizar bloqueos, sorpresas y situaciones de incertidumbre didácticas. Consideramos que los cambios culturales se plasman al mover fronteras, al transitar hibridaciones que sólo se producen por destrucción de las viejas identidades o, al menos, por su erosión. Este paradigma en incipiente construcción cuestiona el rol de la educación tradicional, que se formula en la decisión de generar otros modos de operar en la realidad: innovación versus tradición. Frecuentemente, entre el desasosiego y la incertidumbre aparece la necesidad de generar otras técnicas que comprometen la necesidad de trabajar en forma interdisciplinaria.

Por estos motivos, establecimos distintos procedimientos constructivistas para que los participantes de los grupos lleguen a la producción de sentido en poéticas propias. Sabemos que vivir solo de producciones o de emprendimientos artísticos, una vez fuera de los institutos, forma parte de un desafío importante, pero no es imposible. Sin embargo, la posibilidad de acceder a las procedimientos inherentes a cada una de las técnicas que les enseñamos, se puede extrapolar a otras disciplinas porque promueven el desarrollo de nuevos recursos y porque favorecen otros aspectos cognitivos y emocionales en función de sus potencialidades.

El conocimiento no debe ser neutral, ajeno, autosuficiente e independiente de las situaciones de la vida real o de las prácticas sociales de la cultura a la que se pertenece. Por el contrario, trabajamos para desarrollar diálogos participativos y democráticos que



respeten la idea de *cognición situada*; idea que tiene como fin promover la re/integración, estimular la capacidad de ejercer derechos, aprender a respetar los derechos de los otros y asumir obligaciones para llevar adelante un proyecto de vida ciudadano, tal vez, ligado a lo artístico y que pueda ser socialmente constructivo. Proponemos y pensamos una educación inclusiva en arte, que reconoce y que valora la diversidad como una realidad y como un derecho humano.

Por todo ello, consideramos la necesidad de garantizar continuidad en este tipo de investigación aplicada, porque creemos indispensable avanzar hacia una calidad educativa que permita al egresado de la Universidad Nacional de La Plata y de otros ámbitos universitarios, trabajar en diferentes contextos educativos públicos y populares de Argentina y Latinoamérica.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (1998). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Referencias electrónicas

Senado y Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires (2005). «Ley de la Promoción y Protección Integral de los Derechos de los Niños de la Provincia de Buenos Aires 13.298» [en línea]. Consultado el 23 de junio de 2015 en <<http://www.casacidn.org.ar/article/ley-13298-de-la-promocion-y-proteccion-de-los-dere/>>.

Senado y Cámara de Diputados de la Nación (1919). «Ley de Patronato de Menores 10.903» [en línea]. Consultado el 23 de junio de 2015 en <http://www.webcap.com.ar/textos/legis_nac/complement/10903.htm>.

Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)

María Cristina Fukelman

Arte e Investigación (N.º 10), pp. 134-139, noviembre 2014

ISSN 2469-1488

Título del proyecto

Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)¹

Objetivo general del proyecto

Exponer los modos de articulación del uso de los recursos artísticos-culturales en espacios emergentes partiendo de un relevamiento sistematizado en el periodo de 2010 a 2016, con la finalidad de analizar las diversas formas de articulación de lo social con lo artístico-cultural.

Palabras clave

Espacios de circulación, La Plata, contemporáneo, autogestión.

Resumen Técnico

El proyecto pretende brindar herramientas y datos relacionales para comprender el campo artístico de la ciudad de La Plata, enfocado en la creación de los espacios de arte emergentes entre los años 2010 y 2016. A partir de esta investigación, se procura sistematizar la información referida a la instauración de espacios, a la circulación de productores y de obras, a la difusión y a la crítica en La Plata durante este período, para construir una trama de reflexiones posibles sobre el campo artístico contemporáneo.

El corpus de información se organizará a partir del relevamiento visual de los espacios materiales, de las entrevistas con los productores y del estudio de las estrategias de gestores, de artistas y de participantes. Se completará con los dispositivos textuales presentes en páginas web, en blogs y en redes sociales. Es necesario desarrollar líneas de investigación que, desde una perspectiva amplia e integradora, consideren las formas de acceso al campo artístico y las estrategias de acción que presentan los productores contemporáneos. El aporte al estado de conocimiento implica la reflexión y la sistematización documental del campo artístico, constituido por los espacios emergentes y por sus relaciones con los espacios o con los centros culturales de diferente índole de la ciudad de La Plata.

De este modo, se pretende organizar un archivo de documentación y una serie de estudios sistemáticos sobre el arte contemporáneo local, organizado por los espacios y por los intercambios en redes más amplias desde la constitución del campo artístico y cultural.

María Cristina Fukelman

mcfukelman@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

DIRECTORA

María Cristina Fukelman

CODIRECTORES

Graciela Di María

Elisabeth Sánchez Pórfido

INVESTIGADORES

Silvia González

María Albergo

Silvia A. Ladaga

Justo Ortiz

BECARIAS

Alicia Valente

Verónica Capasso

Danisa Gatica

COLABORADORES

Noelia Zussa

Clarisa López Galarza

Victoria Trípodí

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B308. Período: 01/01/2015 – 31/12/2018.



Marco teórico

En los últimos años en la Argentina y más específicamente en la ciudad de La Plata, se ha producido una multiplicación de espacios artísticos y culturales que incrementan los ámbitos de circulación artística tradicionales, como centros culturales y museos. Estos espacios emergentes –que comprenden no sólo ámbitos físicos, sino también instancias de difusión virtuales– trabajan de forma autogestiva, tienden a la participación colectiva, al cruce de diferentes disciplinas y se constituyen en nuevos espacios de sociabilidad. La cátedra Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes (FBA), en uno de sus módulos, propone estudiar y desarrollar los ámbitos de circulación y de difusión del arte contemporáneo.

En la búsqueda de información referente a los espacios citados se han detectado algunos aspectos. El primero de ellos se refiere al surgimiento, en los últimos años, de espacios artísticos emergentes de circulación artística y cultural en la ciudad de La Plata. El segundo aspecto, alude a la ausencia de información sistemática y exhaustiva relacionada con el tema enunciado. Nuestra propuesta tiende a contribuir a la solución de las cuestiones enunciadas mediante el registro y el análisis de estos espacios emergentes, conformados tanto por ámbitos físicos como virtuales y por dispositivos textuales que reconfiguran el campo artístico contemporáneo platense.

Entre los años 2007 y 2010 en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) se desarrolló la investigación «Las Artes y la ciudad: Archivo, memoria y contemporaneidad». En ella, se efectuaron relevamientos y análisis sobre las exposiciones realizadas en museos de la ciudad, como el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y el Museo de Arte Contemporáneo de Arte Latinoamericano. Complementariamente, se constituyó el relevamiento de archivos de artistas destacados de La Plata así como una historia de la modernización del lenguaje teatral.² Además, desde el año 2009, se han relevado y analizado las acciones realizadas por colectivos de arte en el espacio público de la ciudad.³

Desde la sociología se ha investigado el surgimiento de los centros culturales independientes, en la ciudad de Buenos Aires y en estudios de campo se ha abordado la composición y la organización de dichos espacios, pero en el marco de estudios abocados al surgimiento de nuevos públicos y formas de consumo cultural locales, no hay estudios específicos sobre las prácticas artístico-culturales de estos espacios, sobre su producción y recepción y sobre el diálogo con procedimientos artísticos contemporáneos.

A partir de 2010, luego de un desarrollo sostenido del arte de acción en espacios públicos en la ciudad de La Plata, se observó la presencia de una variedad de espacios de circulación, de difusión y, en menor grado, de comercio de obras visuales. Estos ámbitos son, mayoritariamente, autogestionados, creados como alternativa de los espacios

² Como resultado de estas investigaciones, en el año 2010, se editó el Boletín de Arte número 12, una publicación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la FBA.

³ Es preciso mencionar que Lucía Gentile, adscripta de Arte Contemporáneo, ha seleccionado como tema de investigación para su beca CIN el relevamiento de los espacios de arte autogestionados, mientras que en la actualidad, Alicia Valente, becaria desde el año 2014, investiga sobre los centros culturales independientes.

institucionales y gubernamentales. Es conveniente mencionar que las políticas culturales referidas a las exposiciones llevadas a cabo en la ciudad son limitadas en correlación con una significativa variedad de museos y de centros culturales pertenecientes al municipio o a la provincia.⁴ Por este motivo, se considera que los espacios culturales autogestionados de la ciudad complementan la escena local con relación a la circulación y a la difusión de producciones artísticas. Estos recintos amplían las posibilidades del campo artístico platense y se los puede caracterizar como emergentes, según los estudios de la sociología de la cultura realizados por Raymond Williams (2000). De este modo, se puede reflexionar sobre una nueva configuración del artista, es decir, promover un replanteamiento de su figura que abarque otros aspectos más allá de la producción de una obra, como la teoría, la crítica, la curaduría y la gestión cultural.

Se ha observado, entonces, la presencia de una modalidad de espacios que desarrollan agendas y que se organizan con una multiplicidad de perfiles que alternan entre galería, comercio de objetos de diseño, taller de artes, librería, feria, escenario musical o teatral, etcétera. Estas iniciativas generan un mayor número de actividades, una mayor frecuencia y atraen a un público joven con ciertas particularidades relacionadas con la franja etaria y con el capital cultural. Los vínculos que se construyen en los espacios culturales entre artistas, gestores, productores y público tiene una característica etaria común: son jóvenes que interactúan de manera singular, que establecen formas de sociabilidad y que promueven una cierta subjetividad social que se produce a partir de «construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular» (Guattari & Rolnik, 2005: 29).

Para enmarcar todo lo dicho, es importante destacar que esta investigación parte de la noción de campo artístico definido por Pierre Bourdieu (2002), quien introduce este concepto para estudiar las relaciones que se producen en el ámbito artístico. Un campo es un espacio social estructurado de posiciones y de interacciones objetivas, cuyas propiedades pueden ser analizadas en forma independiente de los agentes que participan en él, centradas en la producción, distribución y apropiación de un capital. De este modo, el autor pone énfasis en las estructuras implícitas, en las jerarquías internas, en los conflictos y en las posiciones internas y externas al campo. Al respecto, sostiene:

En el campo artístico, operan ciertas reglas y se estructuran los capitales de una manera particular. En términos analíticos, un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes (Bourdieu, 2002: 119).

Al igual que Howard Becker, Pierre Bourdieu piensa el trabajo artístico como una trama de relaciones. El criterio para que se reconozca la existencia de un artista es que ocupe

⁴ Esta información surge del análisis sobre el Plan Estratégico de La Plata 2001-2010 y de las entrevistas realizadas a gestores culturales dependientes del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata y Museo Municipal de Artes Plásticas ambos dependientes de la Municipalidad de La Plata, así como del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.



una posición en el campo del arte, en relación con la cual tendrán que situarse los demás. En el campo artístico los individuos participantes desarrollan actividades –como la producción de obras de arte o la gestión de galerías de arte, pero también la crítica artística, la visita a museos, las conversaciones sobre arte o la posesión de objetos más o menos artísticos– «en las que ponen en juego los recursos de los que disponen –sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico–, buscando obtener los bienes que sólo este campo específico puede proveer» (Bourdieu, 2002: 125).

En correspondencia con la constitución del campo, es adecuado el concepto de teoría cultural de Williams, quien considera a los espacios artísticos culturales como emergentes, antes que nuevos, ya que actualizan el clima de época. «La distinción entre residual, dominante, y emergente se sustenta en el concepto de cultura compuesta por una serie de relaciones entre formas dominantes, residuales, y emergentes, enfatizando el carácter desigual y dinámico de cualquier momento dado» (Williams, 2000: 145). Desde el punto de vista adoptado en esta propuesta, los espacios autogestionados presentan nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y nuevos tipos de relaciones. «Las formas culturales nunca deben verse como textos aislados, sino incorporados dentro de relaciones y procesos histórico-materiales que los constituyen y dentro de los cuales desempeñan una función esencial» (Williams, 2000: 149).

El posicionamiento de los actores del campo artístico se presenta desde la convicción y desde el deseo de concreción de otras formas posibles de intercambio y de circulación. Al respecto, Bianca Racioppe postula «que la gestión es el desarrollo de estrategias de acción en función del cambio pensamos en los procesos de gestión desde un lugar político (la gestión implica siempre una mirada y un hacer político); en esas estrategias hay perspectivas, posiciones y concepciones» (Racioppe, 2012: 19). Esta autora plantea que los espacios de autogestión de lo artístico disputan las concepciones legitimadas y entienden que las políticas de la producción y de la circulación de lo artístico no pasan por la conservación, sino, por el contrario, por la socialización, la derivación y la transformación.

En este contexto, es preciso considerar la instalación de espacios autogestionados como una forma de entender el proceso del arte contemporáneo y como una manera de actuar sobre este modo de producción, que no es definible a partir de estilos, sino de tendencias simultáneas que modifican, alteran, diferencian, resignifican y se apropian de experiencias previas a través de la interdisciplinariedad o de la transdisciplinariedad. Se puede aseverar, entonces, acordando con los estudios de Rodrigo Alonso (2003) sobre circuito y esfera pública, que la diversidad asegura la pluralidad, pero, fundamentalmente, mina la muralla que crearon a su alrededor las instituciones líderes tras la recuperación democrática, restableciendo una sana interlocución que sólo puede fomentar la diferencia de opiniones y, con ella, la propia creación artística (Alonso, 2003: 3).

Tal como lo expresa Andrea Giunta (2014), el circuito del arte contemporáneo incluye

nuevas estrategias de formación artística que, en lugar de articularse exclusivamente sobre el tradicional sistema de las academias, se nutre de las experiencias intensas y efímeras representadas por las iniciativas de los *workshops*. En éstos, se comparten conocimientos, experiencias y conversaciones sobre el trabajo artístico, y sobre los tiempos vividos juntos. A esta modalidad es necesario agregar las redes que se establecen entre los artistas, los gestores y el público, que transitan los espacios y que cambian su posición en el campo (Giunta, 2014). Los conceptos de escena local y de gestión independiente organizan las acciones de artistas y de gestores; crean vínculos, generan convenios y alianzas que densifican la escena y exigen mayores competencias a quienes participan del sistema del arte, en beneficio de una relación efectiva entre el arte contemporáneo, la cultura y la sociedad (Sepúlveda & Petroni, 2011).

El concepto de *arte sociológico* desarrollado por Néstor García Canclini (1979); el de *arte contextual*, de Paul Ardenne (2007), y el de *estética relacional*, de Nicholas Bourriaud (2008), son apropiados para abordar el rol del arte como partícipe de lo real y no su mera representación, así como para redefinir las prácticas artísticas contemporáneas. Asimismo, son fundamentales en el análisis la categoría de *ecologías culturales*, elaborada por Reinaldo Ladagga (2006), y la de *formulaciones*, de José Luis Brea (2010), sobre los acontecimientos artísticos como *acto investidores* de identidad.

La finalidad de esta investigación, entonces, es realizar un análisis en términos de campo, referido a las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes que están en competencia en ese campo con los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido a través de la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas. (Bourdieu, 1990).

Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2007). *Un Arte Contextual: Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de intervención, de participación*. Madrid: CENDEAC.
- Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F.: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerarios de un concepto*. Buenos Aires: Montresor.
- Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- García Canclini, N. (1979). *La Producción Simbólica*. México D.F.: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ARTEBA.
- Guattari, F., Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petrópolis: Vozes Ltda.
- Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



- Racioppe, B. (2012). *Liberar, compartir, derivar* [tesis de maestría]. La Plata: FPyCS-UNLP.
- Sepúlveda, J., Petroni, I. (eds.) (2011). *EGA. Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*. Córdoba.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Referencias electrónicas

- Alonso, R. (2003). «Reactivando la esfera pública» [en línea]. Consultado el 4 de junio de 2015 en <http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/esfera.pdf>.
- Brea, J. L. «Retóricas de la resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante capitalismo antihegemonico)» [en línea]. Consultado el 6 de junio de 2015 en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01_brea.pdf>.

Título del proyecto

Estrategias de ideación y producción contemporáneas en las artes del fuego¹

Objetivo general del proyecto

El presente proyecto propone la búsqueda de estrategias de producción en las distintas modalidades de la Artes del Fuego que permitan explorar lenguajes comunicacionales y artísticos. Con esta investigación esperamos construir un aporte para el campo creativo de las artes plásticas y de las Artes del Fuego en particular, estableciendo a sus modalidades como disciplinas de tránsito y de relación.

Palabras clave

Artes del fuego, contemporaneidad, reflexión, creación, producción

Resumen técnico

Este proyecto continúa con la línea de investigación iniciada en el proyecto «Alternativas de tratamiento en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales».² El asunto tratado es el desarrollo los mixes procedimentales en cerámica para ampliar los recursos estéticos y/o tecnológicos de los realizadores creativos en este campo. La nueva propuesta pretende dar un salto cualitativo centrado en las estrategias de ideación y de producción de los desarrollos espaciales en las *artes del fuego* (creaciones cerámicas, musivas, vítreas y metálicas), cuyo centro de interés está referido al proceso poético funcional y poético ficcional que caracterizan, en su conjunto, a las producciones contemporáneas en este campo. En el contexto del siglo XXI, donde se han desdibujado los límites de las disciplinas y se derrumban los paradigmas únicos, intentamos identificar estrategias de producción en las artes del fuego que integren las prácticas artísticas contemporáneas y que contemplen las necesidades comunicacionales actuales.

La concreción del proyecto posibilitará desarrollar una metodología para la formulación de estrategias creativas en las artes del fuego y en cada una de sus modalidades específicas. Esperamos construir un cuerpo de datos que contemple las variables técnicas y expresivas de cada una de las modalidades que la integran. La exploración de cada una de esas variables intervinientes en el proceso formante de un objeto cerámico, vítreo, musivo o de esmaltado sobre metal, facilitará la creación de objetos innovadores, la comprensión de las obras acabadas, la estimulación del desarrollo de proyectos artísticos que amplíen las actuales posibilidades tecnológicas y comunicacionales de las artes del fuego en la FBA de la UNLP, y la producción de estrategias de producción en el campo de las artes del fuego que integren las prácticas creativas contemporáneas y que contemplen las necesidades

María Celia Grassi

mariaceliagrassi@gmail.com

Cátedra de Cerámica Básica
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

DIRECTORA

María Celia Grassi

CODIRECTORA

Tedeschi Angela

INVESTIGADORES

Podestá Luján

Elena Ciocchini

Ganado Laura

Cortés Gastón

Olaizola Miriam

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B280. Período: 01/01/2013 – 31/12/2016.

² Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B220.



comunicacionales actuales. Estas incluirán la exploración de procedimientos, de técnicas y de materiales musivos, vitreos y de esmaltado sobre metales poco transitados en la actualidad. Teniendo siempre como meta última la generación de una masa crítica materializada en la producción de textos específicos tan escasos como necesarios en la actualidad. Apuntamos, en particular, a la formación de recursos humanos en la práctica artística y en la investigación especializada en estas áreas de estudio. Esperamos, de este modo, que la investigación sea una instancia fundamental para el crecimiento institucional por lo cual se incluyen alumnos y egresados interesados en perfeccionarse en estas áreas (incorporadas solo de modo descriptivo hasta la actualidad).

Marco teórico

En la contemporaneidad, las *artes del fuego* han experimentado una importante y significativa evolución, y han trascendido los tecnicismos y las limitaciones del medio para ubicarse en el complejo panorama de los lenguajes artísticos actuales. Abordamos el estudio de las *artes del fuego* concebidas como un dispositivo globalizador generador de redes, y relacionamos sus variables y enfocamos su potencial de subjetividad.

Sin embargo, las aproximaciones teóricas y críticas a esta disciplina manifiestan cierta debilidad conceptual. Pocos son los intentos en este sentido y la literatura teórica disponible se orienta, preferentemente, hacia el modo de facturación mediado por los procesos de quema de la materia. Si bien existe en el ámbito de la cerámica una base documental y algunas tentativas conceptuales que permiten mayores posibilidades valorativas e interpretativas, aun se requiere de una infraestructura teórica de mayor elaboración y actualidad, capaz de articular –de manera proporcional y coherente– la relación entre la cerámica, el mosaico, el esmalte sobre metal, el vidrio y los métodos de impresión (serigrafía vitrificable, fotocerámica), al tiempo que posibilite el desarrollo de nuevos fundamentos críticos para la comprensión y el análisis de las artes del fuego en el contexto de los lenguajes contemporáneos.

Con relación la producción teórica, retomamos los conceptos del primer capítulo del libro *Estrategias de producción en los desarrollos cerámicos* (2005):

[...] formalizamos, de esta manera, una múltiple y variada experiencia educadora en el ámbito del Taller de Cerámica de la FBA de la UNLP, desarrollada durante más de 20 años y enriquecida con los aportes de las experiencias individuales de cada docente, practicada en otros ámbitos no académicos como realizadores, investigadores y gestores culturales; optimizamos la transmisión y la exploración del conocimiento artístico/plástico/cerámico como conocimiento orientado a la acción consciente sobre el campo apelativo hacia el campo ficcional. Tenemos la intención de presentar un portal amplio contemplador, integrador de las nuevas formas de apropiación complejas propias de las subjetividades contemporáneas (Grassi y otros, 2005: 13).

Otra búsqueda es la referida a la tensión entre la función y la estética, cuestión determinante a la hora de establecer coordenadas críticas en torno al significado de las *artes del fuego*. Con relación a éstas, Alicia Romero explica:

Las Artes del Fuego son aquellas que en su producción, en su campo de valores y en su proyección simbólica connotan la presencia de ese elemento. Ya sea como el que acude a la transmutación de las materias y los procesos, el que dona propiedades estéticas o cualidades éticas a sus trabajos y productos, el que a lo largo de los siglos resplandece en variadas superficies (Romero, 2013).

Los planes de estudio en las escuelas de cerámica del país evidencian un enfoque marcadamente tecnológico que pone el acento en el desarrollo de habilidades y de destrezas manuales y en la incorporación de conocimientos técnicos. En ellos, el graduado tiene un perfil de técnico iniciado en las *artes del fuego* que valora la fórmula y atesora los secretos de aciertos logrados. Los reglamentos de convocatoria a salones de arte han sufrido, en los últimos años, un cambio promisorio; cayeron en desuso las denominaciones de artes mayores y de artes menores, de artes decorativas, de artes del color, ornamentales, etcétera. La discusión deja de ser eminentemente técnica o disciplinar para transformarse en un asunto del lenguaje que, más tarde, se va a enriquecer con las prácticas instalatorias y conceptuales. Con relación a esto, Boris Groys sostiene: «La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte» (Groys, 2014: 54).

Que el arte contemporáneo se articule, cada vez más, como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta más importante que el objeto formado; y si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética –en el terreno crítico–, instrumento accesorio para penetrar cada vez mejor la naturaleza de la obra, actualmente nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la valoración de una obra en particular) consideran a la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto poético (Eco, 1985).

Esta primacía de la poética sobre la obra representa un cambio sustancial en la evolución del concepto del arte, de la que las *artes del fuego* tienen que dar cuenta en tanto las consideramos una modalidad particular en el territorio de las Artes Plásticas. Cambios que traen consigo la modificación de las nociones de materia y de espacio, así como



establecimiento de una visión más flexible, plural y, en ocasiones, irreverente de los procesos técnicos. Con las alternativas registradas en el plano creativo es evidente que la definición y el análisis de las *artes del fuego* no se reducen a las cuestiones del material, de la técnica o de la función, sino a su significado como lenguaje y como medio expresivo.

Nedda Guidi valida con su obra que la cerámica no es solo el material que nos remite a los orígenes y nos atrapa, abandonándonos al placer sensorial de su manipulación. Puede ser idea y problema restituyéndole la función de ser objeto capaz de provocar y de formular interrogantes sobre cómo y por qué fue creado. Estas modalidades están aportando amplias posibilidades al discurso general de las Artes Visuales. Tanto las producciones artesanales de los artífices populares como el diseño con identidad local y las manualidades han sido incorporados a la categoría de arte.

Es nuestro propósito confrontar el discurso creativo y reflexivo en el ámbito de las *artes del fuego* como un factor coadyuvante al desarrollo de esta disciplina.

Inmersos en la denominada *cultura visual* que abarca todos los ámbitos de lo cotidiano, se entiende la consecuente y gradual flexibilización de los límites del campo artístico, no solo en lo referente a las paradigmáticas disciplinas que estructuran los géneros, sino al interior de las áreas específicas, en las que sus producciones, en muchos casos, no se pueden circunscribir, sino que más bien se ubicarían en una zona de transición, generada a partir de la expansión del campo artístico hacia, lo que José Luis Brea da en llamar, los *espacios intersticiales*, es decir, el crecimiento de los entremedios o interzonas cada vez más amplias y diversificadas por el desbordamiento de los horizontes tanto formal como material, de los soportes y los lenguajes (Grassi, 2013: 8).

A pesar de estos valiosos pero esporádicos intentos, es importante reconocer que aún se registran carencias en el plano crítico, historiográfico y teórico, sobre todo en el mosaico, el vidrio y los metales, todavía cercados por la sospecha de su condición ornamental y por su especificidad técnica. El maestro Elio Ortiz en su proyecto afirma:

Para la cerámica el presente, sin lugar a dudas es un momento histórico cargado de posibilidades no exploradas. El paradigma que una vez oprimió al medio va mostrando signos evidentes de cambio. Esta es una oportunidad histórica y que solo ha sido parcialmente aprovechada, de allí la importancia de estudios que promuevan la experimentación material y simbólica, los cruces disciplinares y la superación de los modos tradicionales de producción de bienes culturales (Ortiz, 2013).

La discusión toma nuevos rumbos y las *artes del fuego* se posicionan como un conjunto de prácticas estéticas que involucran no solo los procesos de percepción y de interpretación artísticas, sino también las operaciones de producción que generan nuevas formas sensibles de organización de sentido.

Referencias bibliográficas

Eco, U. (1985). *La Definición del Arte*. Bogotá: Planeta.

Grassi, M.; Tedeschi, A., Podestá, L. (2005). *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*. La Plata: Edulp.

Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Referencias electrónicas

Grassi, M.; Tedeschi, A. y otros (2013). *Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales* [en línea]. Consultado el 7 de junio de 2015 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31667>>.

Ortiz, E. (2013). «Cerámica contemporánea. Tecnología especializada en pastas vítreas. Renovación de la poética en la producción artística y de diseño» [en línea]. Consultado el 8 de junio de 2015 en <www.uncuyo.edu.ar>.

Romero, A. (2013). *Programa de Teoría de las Artes del fuego* [en línea]. Consultado el 8 de junio de 2015 en <www.una.edu.ar>.

PAUTAS DE PRESENTACIÓN PARA AUTORES

Resolución de Consejo Directivo N. 276

ARTE E INVESTIGACIÓN

Arte e Investigación es una revista con periodicidad anual que depende de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Tiene por objetivo la publicación de artículos en los que se expongan resultados de proyectos de investigación de docentes y de investigadores de la FBA. Además, incorpora textos generados por graduados recientes y por becarios.

Los materiales deberán ajustarse a las pautas de presentación que establece la FBA. Cualquier presentación que no se adapte podrá ser rechazada. Los trabajos deben ser inéditos y estar escritos en español. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista. Los textos publicados serán incorporados, periódicamente, al repositorio de la UNLP (sedici.unlp.edu.ar), bajo la licencia Creative Commons by-nc-nd (atribución- no comercial- sin obras derivadas).

La aceptación o el rechazo de los artículos presentados será responsabilidad del director y del consejo de la Revista, quienes comunicarán el resultado de la evaluación al autor.

Podrán publicar docentes, alumnos e investigadores de la FBA cuyos trabajos hayan sido aceptados.

Los textos y las imágenes deberán enviarse a: arteinvestigacionbellasartes@gmail.com

#1. TEXTOS POR SECCIÓN

ARTÍCULOS

Esta sección contiene artículos que desarrollan un aspecto del tema de investigación.

Extensión

Entre 15 000 y 30 000 caracteres con espacio (incluyendo la bibliografía y las notas al pie).

Títulos

Hasta 50 caracteres con espacio (pueden ir acompañados por un subtítulo con la misma extensión).

Subtítulos

Hasta 50 caracteres con espacio. Se utilizarán para ordenar la estructura del artículo.

Datos del autor

Deberán aparecer en la primera página y en el siguiente orden: Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica).

Resumen (español e inglés)

Entre 500 y 900 caracteres con espacio. Se trata de un texto independiente, que deberá sintetizar los alcances del material y no repetir los primeros párrafos del artículo.

Palabras clave (español e inglés)

Entre 3 y 5 por artículo. Deben aludir a los principales conceptos tratados.

Formato de entrega

Textos en un documento de Word. Imágenes en formato jpg o tif, en archivo aparte (ver punto 2).

INFORMES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Esta sección está destinada a la publicación de informes de proyectos de investigación desarrollados, únicamente, por docentes de la FBA.

Extensión

Entre 12 000 y 16 000 caracteres con espacio (incluyendo todos los elementos que forman la estructura del texto: objetivo general, palabras clave, resumen y marco teórico, avances, metodología o conclusiones, y bibliografía).

CARACTERÍSTICAS DE LOS PROYECTOS Y ESTRUCTURA

Podrá optarse por dos tipos de estructuras para presentar los proyectos de investigación: uno en el que se describa el marco teórico o uno en el que se detallen los avances, las metodologías o las conclusiones. En cualquiera de los casos, deberá presentarse la estructura que se indica a continuación (respectando las partes a modo de subtítulos).

El autor debe ser el director o el codirector del proyecto. Podrá haber hasta dos autores por informe.

Título del proyecto**Datos del autor**

Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica).

Director**Integrantes****Objetivo central del proyecto**

Deberá mencionarse el objetivo que comprende a toda la investigación, no los objetivos específicos. Hasta 500 caracteres con espacio.

Palabras clave**Resumen técnico**

Marco teórico, avances, metodologías o conclusiones (elegir uno de estos aspectos para desarrollar)

Bibliografía

Agregar, además, el código del proyecto y el período que comprende.

Formato de entrega

Textos en un documento de Word. Imágenes en formato jpg o tif, en archivo aparte (ver punto 2).

#2. RECURSOS VISUALES

ÉNFASIS

Para destacar una palabra o una idea se utilizará *itálica*; nunca comillas, subrayado o negrita.

NOTAS AL PIE

Extensión: hasta 300 caracteres con espacio.

Se usarán, únicamente, para ampliar o para agregar información.

IMÁGENES

Resolución: 300 dpi

Tamaño mínimo de la imagen: 25x17 centímetros

Formato: JPG, TIF (partituras en EPS)

Cantidad: 6 por artículo

Presentación: en documento aparte, nunca en el cuerpo del texto. Cada archivo de imagen debe nominarse con el apellido del autor y con el número de figura correspondiente.

Ejemplo: López. Figura 1.jpg.

Deben aparecer referenciadas en el cuerpo del texto de la siguiente manera: [Figura 1]. Se incorporará el pie de foto en el lugar en el que aparecerá la imagen.

Solamente se usarán las imprescindibles para la comprensión del artículo.

PIES DE FOTOS | EPÍGRAFES

Extensión: hasta 150 caracteres con espacio.

Composición de pies de fotos

EJEMPLO DE OBRA: *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

Figura 1. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914), Kasimir Malevich

EJEMPLO DE PARTITURA: *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. Aclaraciones.

Figura 1. *Cifuncho para violín* (1992), Mariano Etkin. Pentagrama 4. Transcripción para viola

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

#3. ESTILOS DE CITACIÓN

CITAS

Composición de citas directas e indirectas

Las citas directas y las indirectas que se utilicen se mencionarán en el cuerpo principal según el sistema anglosajón. Se pondrá entre paréntesis la referencia: el apellido completo del autor (coma) y el año. Si fuera una cita directa se agregará, además, el número de página. Al cerrar el paréntesis se agregará punto.

EJEMPLO DE CITA DIRECTA: Hemos visto que «la utilización de la lengua por un sujeto hablante implica, entonces y ante todo, la puesta en marcha de un dispositivo de enunciación» (Amossy, 1999: 1).

EJEMPLO DE CITA INDIRECTA: El enunciatario, como sujeto discursivo, es la imagen de destinatario que el enunciadador necesita formarse para construir su enunciado (Filinich, 2013).

Siempre que se mencione al autor por primera vez deberá aparecer el nombre completo (Nombre y Apellido) y se agregará el año de la publicación entre paréntesis. Luego, solamente se utilizará el apellido.

Ejemplo: Dominique Maingueneau (2012) diferencia y esclarece las nociones de situación de enunciación y de situación de comunicación.

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes:

Ejemplo: Pierre Bourdieu ([1984] 2004) entiende que...

Entrevistas publicadas en diarios o en revistas

Navarro, N. (2005, 18 de mayo). «Entrevista a José Martínez de Sousa, ortotipógrafo». *El periódico*, p.9.

Entrevistas no publicadas

Domínguez, J. (2002). *Entrevista a Pedro Pérez: un ejemplo de vida*. La Plata. Puede pedirse a <pedropp@hotmail.com>.

Apuntes de cátedra

Ruiz, A. (2012). *Las partes del libro* (Apunte de cátedra). La Plata: Taller de Edición Técnica. FPyCS.

Ejemplos de materiales digitales

Libros

Aninat, T. (2004). *En Memoria* [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.

Artículos

Moure, J. (2006). «Errores deseables y erratas coonestadas». *Páginas de Guarda* [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2014 en <http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/1_moure.pdf>.

Ejemplos de otros materiales

Para diferenciar el tipo de material citado deberá agregarse el subtítulo correspondiente.

Catálogos de muestras

Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Películas y documentales

Pichun, P. (prod.) y Jure, Ch. (dir.). (2012). *Diez veces venceremos*. La Plata: FBA-UNLP.

Partituras

Laburda, J. (1980). *Quintet for brass no. 2* (two B flat trumpets, horn, two trombones, score & parts). Bryn Mawr: Theodore Presser.

Discos musicales

Lô, I. (2002). *Dabah* [CD, álbum]. Francia: Wrasse records.

Canciones

Lô, I. (2002). «Aiwa». En *Dabah* [CD, álbum]. Francia: Wrasse records.