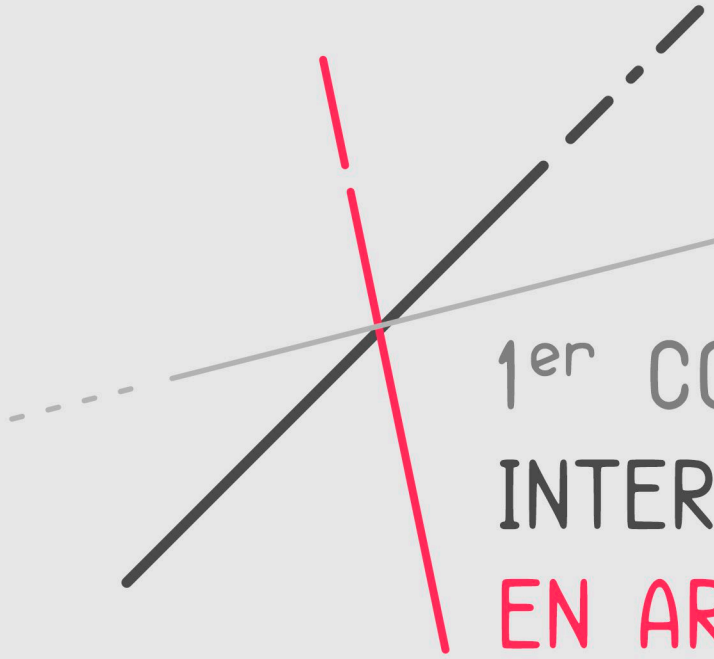


ACTAS
1er CONGRESO INTERNACIONAL EN ARTES

Procesos creativos, prácticas expandidas y territorialidades

COMPILADORAS:

Belén Errendasoro

Paula Fernández

Judit Goñi

Anabel Paoletta.

ARTE PUBLICACIONES

50 aniversario | UNICEN
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Abate, Magalí

Actas del Primer Congreso Internacional en Artes : procesos creativos, prácticas expandidas y territorialidades / Magalí Abate ; Juan Martín Del Valle ; María Angeles Ascúa ; Compilación de Belén Errendasoro ... [et al.]. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-640-9

1. Arte. 2. Investigación Cultural. I. Errendasoro, Bel, comp. II. Título.

CDD 707

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte
9 de Julio 430/Pinto 399 3° piso - www.arte.unicen.edu.ar
Tandil - Buenos Aires - Argentina

Facultad de Arte - UNCPBA

Lic. Daniela Ferrari Decana
Lic. Claudia Castro Vicedecana
Prof. Alcides Cicopiedi Secretario General
Dra. Julia Lavatelli Secretaria Académica
Mg. Martín Rosso Secretario de Investigación y Posgrado
Prof. Sofía Cheves Secretaria de Extensión

Arte Publicaciones - Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci y Claudia C. Speranza.
Diseño de tapa: Alicia Cavallieri.
Multimedia: Matías Petrini.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Diciembre de 2024

Compiladoras:
Mgt. Belén Errendasoro
Mgt. Paula Fernández
Mgt. Judit Goñi
Dra. Anabel Paoletta

Comité Editorial:
Mgt. Guillermo Dillon
Mgt. Lucrecia Etchecoin
Mgt. Sebastián Huber
Mgt. Patricia Martínez Castillo
Lic. María Menegazzo Cané
Dr. Anabel Paoletta
Prof. Lara Serra
Prof. Alexis Trigo
Dr. Juan Urraco
Mgt. Josefina Villamañe

Registro fílmico de Ponencias Performáticas: Rocío Ferreyro, Jerónimo Ruiz, Josefina Villamañe

Edición de registros audiovisuales de Ponencias Performáticas y Videos Ensayos Poéticos: Matías Petrini

Organizado por:
• Secretaría de Investigación y Posgrado – Facultad de Arte, UNICEN
• Centro de investigaciones Dramáticas – CID, Facultad de Arte, UNICEN
• Centro de Estudios en Teatro y Consumos Culturales – TECC, Facultad de Arte, UNICEN
• Grupo de Investigación a través de la Práctica Artística – GIAPA, Facultad de Arte, UNICEN
• Núcleo de Actividades Científicas y Tecnológicas, Estudios sobre Sociedad, Acceso a Derechos y Cárceles – Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN
• Proyecto Arte y Cárceles – Secretaría de Extensión - Facultad de Arte, UNICEN
• Centro de Documentación e Investigación en Dramaturgia – CID, Facultad de Arte, UNICEN
• Grupo Investigación en Procesos Creativos en Artes Escénicas – CID, Facultad de Arte, UNICEN
• Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena – CID, Facultad de Arte, UNICEN
• Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales – CID, Facultad de Arte, UNICEN

Comité Organizador:
Esp. Claudia Castro, Prof. Nicolás Conte, Prof. Cecilia Christensen, Mgt. Guillermo Dillon, Prof. Agustín Echeverría, Mgt. Belén Errendasoro, Mgt. Lucrecia Etchecoin, Mgt. Paula Fernández, Esp. Marianela Gervasoni, Mgt. Agustina Gómez Hoffman, Mgt. Sebastián Huber, Prof. Matías González Girodo, Mgt. Judit Goñi, Mgt. Luz Hojsgaard, Prof. Carla Martínez, Mgt. Patricia Martínez Castillo, Lic. María Menegazzo Cané, Prof. Sebastián Nieto Farías, Dra. Anabel Paoletta, Mgt. Gabriela Pérez Cubas, Lic. Margarita Rocha, Prof. Camila Rodríguez, Mgt. Martin Rosso, Dra. María Guadalupe Suasnábar, Dr. Mauricio Tossi, Prof. Alexis Trigo y Dr. Juan Urraco.

ÍNDICE 4

Editorial 9

Artículos

*Abate, Magalí y Del Valle, Juan Martín***.** El encuentro de lo no explorado en procesos creativos mediados desde y con la tecnología. Ponencia. GT 6. **13**

Ascúa, María Ángeles y Desuque, Sofía Mercedes. Cosechas de la Bienal de Rafaela. Entre la expansión y la mirada hacia adentro. Ponencia. GT 7. **22**

Bakker, Susana; Falcone, Guillermina y Guerra, Gabriela. De un muro a un mural. Ponencia. GT 3. **32**

Bellofatto, Betiana; Ise, María Laura y López, Sebastián. ¿Qué estrategias poético-políticas para sobrevivir? Aportes desde la isla-territorio. Ponencia. GT 7. **43**

Biagioli, Gina; Cataldo, Magdalena y Baldini, Ivanna. Teatro político hoy: un espacio para el atrapasueños. Ponencia Performática. GT 4. **53**

Biagioli, Gina; Equiza, Josefina y Borches, Joaquín. Historias de fulanito. Ponencia. GT 3. **62**

Bonnebouche, Soco. Éramos los artistas: poéticas y políticas del arte asistido por inteligencia artificial. Ponencia. GT 9. **72**

Bres, Anabela; Celaya, Florencia; Herminda, Ana Clara y Rodríguez Calda, Ileana. Ladera y orilla. Laboratorio de prácticas artísticas ecosensibles. Ponencia. GT 6. **79**

Britos, Victoria D. y Massariol, Diego N. La abducción en la investigación en artes: apropiaciones y resignificaciones desde el sur. Ponencia. GT 1. **88**

Brunotti, Andrea. Demasiado teórica para ser artista/demasiado artista para ser teórica. Ponencia. GT 4. **99**

Carlón, Clara y Lucentini, Verónica. Dibujar para vislumbrar un plan. Sobre la obra *Tía Rosita* de Ana Gallardo. Ponencia. GT 1. **109**

Castilla, Matías. La resignificación de territorios o un mero intento de disputa. Ponencia. GT 2. **118**

Castillo, Patricia M. - 罗善合 (Shàn Hé Luó). Activación del arte: “Somos Tejido Humano”. Una experiencia de arte correo en pandemia. Ponencia Performática. GT 7. **124**

Castro, Claudia Andrea; Capdevila, Clarisa y Delgado, José Martin. Se hace camino al andar. Experiencia interdisciplinar del taller de cine y teatro en la Unidad Penitenciaria 52. Ponencia. GT 3. **134**

Cavassa, Natalia. El desamparo maquillado de modernidad. Una perspectiva kuscheana sobre la obra de Antonio Berni. Ponencia. GT 1. **145**

Ceccarelli, Pablo. Sombras | Espejos y el ensayo audiovisual como proceso de investigación. Video Ensayo Poético. GT 9. **153**

Corbetta, Carola Margarita y Naumec, María Cecilia. El devenir de los objetos como creación artística: los pianos y su presencia en las escuelas. Ponencia. GT 6. **157**

Crescente, Yanina y Nemi, María Elena. Desvistiendo silencios: dramaturgias amalgamadas. Ponencia. GT 1. **168**

Da Rosa, Dionatan Daniel. Encenações relacionais: como o contexto de produção pode influenciar os modos de criação. Ponencia. GT 4. **181**

De la Cruz, María Gabriela. La potencia del objeto. Reflexiones teóricas sobre la reproductibilidad en la cerámica. Ponencia. GT 6. **191**

Dillon, Guillermo; Vazquez, Cintia y Juárez, Marcela. Sonoturgias expandidas. Presentación del dispositivo de investigación académico. Ponencia. GT 10. **201**

Domingos, Diego y Guilarduci, Cláudio. O ato de criação como possibilidade pedagógica na escola pública. Ponencia. GT 4. **208**

Estarellas, Natalia; Zamudio Bustos, Inés; Moyano Cortez, Nehuén y Jerez Villegas, Valentina Cecilia. Experiencias estéticas en contextos serranos. El caso del proyecto "minga!!! ponele pastón". Ponencia. GT 6. **218**

Errendasoro, Belén y Ferreyro, Rocío. Tiempo y ritmo. Andanzas de creación. Video Ensayo Poético. GT 4. **228**

Facciolo, Claudia. La figura del artista-docente: la docencia como práctica artística en sí misma. su implicancia para la transformación social. Ponencia Performática. GT 4. **235**

Ferreira Gomes, Jonas Estevão. À beira do abismo: luz, movimento e intermidialidade. Ponencia. GT 4. **243**

Funes Zaina, Mauricio. La intimidad como convención en el teatro lambe lambe. Ponencia. GT 6. **254**

Fukelman, María. El vínculo entre la FATI y la FUTI a través del análisis de documentación interna. Ponencia. GT 6. **263**

Garcia Barzizza, Vanina. La Rosa de Mis Vientos: una metodología autocrítica para cultivar la figura de artista-investigadora. Ponencia Performática. GT 4. **270**

Gardonio, Silvina Verónica. Prácticas artísticas y pedagógicas en el ámbito de las artes plásticas. Ponencia. GT 1. **276**

*Gil, Sabrina.*Territorio, arte y escritura ¿Dónde estamos? Ponencia. GT 7. **283**

Goñi, M Judit y Gervasoni, Marianela. Arte en cárceles. Una experiencia de trabajo reflexivo con talleristas. Ponencia. GT 3. **296**

Ibarra, Inés; Rosas, Mauro Pehuen y Santanera, Javier. Traicionar al espectador. Vínculos posibles entre intervenciones artísticas y público contemporáneo. Ponencia. GT 4. **305**

Ito, Germán; Bender, Laurence; García, Sabrina y Lopardo, Magalí. Diseñando sonidos en el espacio con dispositivos interactivos y modulares. Ponencia. GT10. **315**

Lunari, Alba. Artista el que alquila: trabajo artístico y acumulación diferencial en la pos convertibilidad del interior. Ponencia. GT 6. **324**

López, Magalí. Salvaje silvestre situada. Video Ensayo Poético. GT 4. **335**

Macario, María Teresa. Paisaje: una aproximación espacial. Ponencia. GT 6. **340**

*Martínez, Eva María de la Luz***.** No paramos de bailar: identidad en la producción de danza de las juventudes en Jujuy. Ponencia. GT 6. **350**

Martinez, Luján Ailen. Experimentación para la visualización de datos: un caso de hibridación artístico-tecnológica. Ponencia. GT 9. **359**

Menegazzo, Maria y Jaureguiberry, Paula. Dos Ministerios logran más que uno. Estrategias de intervención en la educación artística desde el Ministerio de Arte Tandil. Ponencia. GT 7. **369**

mAtriZ ColectivA / Brunotti, Andrea; Filippi, Eleonora; García, Silvia; Moncada, Carolina; Ros Puga, Soledad; Sánchez, Felisa y Yohai, Celina. Un cuarto propio sin techo de cristal. Ponencia Performática. GT 7. **378**

Moreira Guimarães, Carina Maria. Laboratorios de teatro de agitação e propaganda: trascendendo a concepção do agitprop como uma forma estática desenvolvida no inicio do século XX. Ponencia. GT 1. **385**

Najar, Matías A. Aproximaciones a la pintura expandida. Relaciones entre pintura y escultura. Ponencia. GT 7. **396**

Navarro, Juan Pablo. Actuar para transformar - intervenciones teatrales en el sistema penitenciario provincial de Catamarca. Ponencia. GT 3. **405**

Nosella, Berilo Luigi Deiró y Siqueira Fontana, Fabiana. Huellas del trabajo de iluminación escénica entre Brasil y Argentina para la historia del espectáculo. Ponencia. GT 1. **412**

Otero, Paula Marta. Corporalidades abyectas: el gesto como resistencia. Ponencia. GT 5. **424**

Pellegrino, Romina Laura. Narrativa espacial y performática: el turismo literario como forma de lectura contemporánea. Ponencia. GT 6. **434**

Pereira, Fabiana y Roco, Lelia. Arribando a un espacio de sensibilidad inmaterial. Ponencia. GT 9. **443**

Perez Cubas, Gabriela; Gómez Hoffmann, Agustina y Etchecoin, María Lucrecia. ¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo? Ponencia. GT 5. **454**

Pessolano, Carla. Hacia un inventario de términos evanescentes. Ponencia. GT 1. **461**

Quiceno Pérez, Verónica. Proyecto podcasts "voces de esperanza". Taller de teatro - Programa arte educador de Gendarmería de Chile. Ponencia. GT3. **470**

Radice, Gustavo. Inhumanas soplan mujeres: entre el documental, la biografía, la autobiografía. Ponencia. GT 4. **477**

Reggiani, Sandra. Hibridaciones en danza. Algunas operatorias posibles para su transposición didáctica en el aula de danza. Ponencia. GT 9. **485**

Reyna, Rocío. Memoria sonora para una dramaturgia de los afectos: ensoñaciones, co(s)micas de un cuerpo actante. Ponencia. GT 10. **495**

Ricagno, Rocío Ayelén. Canal Arana. Tiempo, territorio y comunidad. Ponencia. GT 6. **503**

Rígano, Mariela. Expresión, estética y castigo social: las artes en contextos de encierro. Ponencia. GT3. **511**

Rodríguez, María Victoria y Rojas, Juan Pablo. Momento lúdico. Miradas territoriales. Taller de experiencias, vivencias y perspectivas. Ponencia. GT 7. **518**

Rodríguez Kees, Damián. Impulso kinestésico y cognición encarnada en obras propias de teatro musical contemporáneo. Ponencia. GT 4. **528**

Ros Puga, Soledad. Ni una menos… en la Historia del Arte. Experiencia de investigación y gráfica expandida junto al Centro de Estudiantes de Artes Visuales M. Malharro. Ponencia. GT 7. **537**

Ruíz, Jerónimo y Fernández, Paula. Investigación a través de la propia práctica artística: ¿Es un peregrinaje? ¿Hacia qué? Ponencia Performática. GT 4. **547**

Sánchez González, Mariano. El caso Quintero: cuando el arte logra lo que el castigo no consigue. Ponencia. GT 3. **552**

Santana Bórquez, Claudio. Demorarse. Comentario desde el proceso vivo del perfo-conferencista. Ponencia Performática. GT 4. **562**

Santilli, Juan. Conferencia de apoyo a la conferencia performática denominada para una poética del porvenir. Ponencia Performática. GT 4. **568**

Seabra, Gabriella de Oliveira. Festivais de teatro e o diálogo com a profissão de produção cultural. Ponencia. GT 6. **576**

Siragusa, Cristina Andrea. Interludios en la investigación artística: escrituras procesuales y creación. Ponencia. GT 4. **584**

Suárez Torrico, Mauro Germán. ¿Cuánto pesa un río? Arqueología de una residencia en la Cite internationale des arts. Ponencia. GT 6. **594**

Todaro, Mônica de Ávila. Paulo Freire em cena: relato de dois processos criativos. Ponencia. GT 1. **603**

Trucco, María José y Anselmi, Diego. Modos de extender guías para la reconexión. Ponencia. GT 10. **611**

Valdez, Tatiana Luján. Devenir lesbiano del teatro en procedimientos de creación desde el rol de la dirección escénica. Ponencia. GT 4. **621**

Valente, Claudia y Vázquez, Cecilia. Activismos biopoéticos: una cartografía de acciones agenciadas en la dimensión política de la vida. Ponencia. GT 7. **630**

Velis, Juan Manuel. Del esencialismo academicista al pensamiento crítico: ideas para superar el estereotipo formal. Video Ensayo Poético. GT 9. **641**

EDITORIAL

EI I Congreso Internacional de Arte organizado por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, tuvo lugar en la ciudad de Tandil del 11 al 13 de abril de 2024. Todos los Núcleos de Investigación de la Facultad de Arte (CID, GIAPA, TECC) participaron activamente con el propósito de fomentar la construcción de espacios de intercambio de conocimientos y experiencias; incentivando la reflexión y el trabajo colectivo en torno a la investigación en las artes.

Este evento inauguró una territorialidad común entre quienes se dedican a la investigación desde la producción artística y/o académica provenientes de diversos contextos geolocalizados, promoviendo el encuentro a través de nueve Grupos de trabajos (GT) con tres modalidades de participación: Ponencia (P), Ponencia Performática (PP) y Video Ensayo Poético (VEP)-[1]. Cada GT generó durante las tres jornadas exposiciones e intercambios referidos a temáticas y perspectivas de estudio específicas:

El **GT 1: Análisis de procesos creativos** propuso convocar a investigadores interesados en el análisis de procesos creativos, generados en la experimentación e indagación de procedimientos contemporáneos. Se abocó al estudio de procesos artísticos generados desde diferentes roles a través de la investigación experimental y/o análisis crítico, utilizando referencias teóricas de diversas áreas del conocimiento.

El **GT 2: Dramaturgias contemporáneas** convocó a investigadores, docentes y artistas a pensar y reflexionar en torno a la dramaturgia en las múltiples formas e hibridaciones que generan la creación escénica teatral contemporánea.

[1] Enlace a la lista de reproducción donde se alojan material audiovisual de las ponencias performáticas y los videos ensayos poéticos:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLZLzUbrpJYob7lRu7241ZEhYQ89h1UV7b

El **GT 3: Arte en cárceles: la producción y los aprendizajes artísticos en contexto de encierro punitivo** convocó a docentes y/o talleristas, artistas e investigadores interesados en la producción artística y los procesos de enseñanza y de aprendizaje de artes en contexto de encierro punitivo. El propósito de este GT fue conocer experiencias y realizar intercambios de saberes en torno de los procesos creativos, reflexionando acerca de las perspectivas epistemológicas y ético-políticas que promueven las prácticas artísticas en cárceles.

El **GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística** invitó a investigadorxs, artistas, docentes y estudiantes, con investigaciones terminadas o en curso, con el objetivo de problematizar su propia práctica artística. El propósito fue conocer las perspectivas peculiares y subjetivas, en relación a los puntos de partida, las metodologías, los procesos, las materialidades, las derivas y/o derivaciones de lo investigado en el ámbito artístico y/o pedagógico.

El **GT 5: La escena en cuerp(e)(s)** convocó a investigadores, artistas, docentes, vinculadxs al estudio de la corporeidad en la escena. Por su amplitud, el tema promovió abordajes múltiples e interdisciplinarios en torno a cuestiones tales como: ¿Cuáles son los abordajes epistemológicos actuales que nos permiten pensar a la corporeidad en la escena? ¿Desde qué enfoques se ha comprendido y explicado históricamente a la corporeidad escénica? ¿Qué opciones metodológicas podemos configurar para componer corporeidades escénicas? ¿Cómo abordar procesos creativos considerando las corporeidades situadas de cada grupo? ¿Cuáles son las relaciones entre escena, territorio y corporeidad? ¿Qué relaciones podemos establecer entre cuerpo y decolonialismo para producir escena?

El **GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística** propuso abordar diversas problemáticas de la investigación artística desde los siguientes ejes de análisis: la creación artística como producto/productora de experiencias territoriales; los efectos subjetivos y comunitarios de la praxis artística situada; los estudios geopolíticos o geocríticos de

procedimientos, formas y contenidos artísticos; los fundamentos territoriales de operaciones teóricas elaboradas por artistas; los enfoques comparados sobre experimentaciones o conocimientos poéticos; los encuadres políticos de los fenómenos artístico-zonales entre otros lineamientos.

El **GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas** partió de la premisa que alrededor del mundo se están llevando a cabo proyectos interdisciplinarios que trascienden los formatos tradicionales de producción, circulación y recepción, planteando así horizontes de poéticas inclusivas, prácticas relacionales e interdependencia entre las comunidades y su entorno natural. Con esta lógica, se convocó a presentar experiencias, propuestas y/o proyectos que permitieran reflexionar y problematizar relatos y discursos hegemónicos, el lugar de las instituciones de las artes, las formas en que se escriben (e inscriben) las nuevas experiencias en sus territorios y los vínculos con sus comunidades.

El **GT 8: El arte de la animación: inspirando realidades fantásticas. Camino a la animación híbrida** convocó a artistas, investigadores y/o docentes abocados a la producción audiovisual y a la exploración de distintas técnicas de animación y sus aplicaciones. El grupo se centró en la animación y la animación híbrida focalizándose en los siguientes tópicos: definición y evolución, beneficios creativos, integración de técnicas, inspiración para nuevos talentos.

El **GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías** propuso contribuir al análisis y la reflexión sobre las prácticas artísticas contemporáneas en relación con los medios tecnológicos. ¿Cuáles son los procedimientos de estas condiciones liminales, del arte relacional, de las textualidades rotas, de las nuevas formas, de la Forma como un Encuentro Nuevo? Cuestionamientos que invitaron a reflexionar sobre el fin del sujeto como autor, el fin del arte frente a una concepción del arte como difusión, el fin del tiempo como singularidad y el fin de la obra en relación a los derechos de autoría.

Como parte de la Apertura Oficial del Congreso se presentó la Conferencia *"La actuación como práctica utópica"* a cargo del Doctor André Carreira, disponible en

https://www.youtube.com/watch?v=_y6GDYvmt8Q&t=5284s. En esta oportunidad el director teatral instó a entender el pensamiento utópico como una práctica, comparando a lxs artistas con luciérnagas que buscan la oscuridad y brillan para encontrarse.

Esos son los artistas. En lo oscuro de los tiempos con una luz tibia, débil, se esfuerzan por estar juntos. Esa metáfora (...) es una idea práctica. Esto implica: ¿cómo estudio, qué perspectiva construyo para mi formación, cuál es el territorio que ocupo como persona creativa?. ¿Qué busco?. ¿Qué técnica me permite sobrevivir y resistir disintiendo de las luces del tiempo? Ser contemporáneo es tratar de ver en las zonas oscuras del tiempo en que se vive.

En el marco actual de desfinanciamiento y desacreditación de la Universidad Pública por parte del gobierno nacional, la realización del Congreso y la publicación de estas Actas constituyen un acto de celebración y resistencia. Reafirmamos mediante estas páginas el compromiso con la Investigación y la Extensión, reivindicando el trabajo de docentes, graduadxs, no docentes y estudiantes para con la educación pública, gratuita y de calidad.

Belén Errendasoro
Paula Fernández
Judith Goñi.

Tandil, Octubre del 2024.

EL ENCUENTRO DE LO NO EXPLORADO EN PROCESOS CREATIVOS MEDIADOS DESDE Y CON LA TECNOLOGÍA.

Magalí Abate. narrativasur@gmail.com
Universidad Nacional de las Artes (UNA).
Juan Martín del Valle. ubbiquitous@yahoo.com
Universidad Nacional de La Matanza (UNLAM).
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Narrativa pedagógica; particularismos culturales; proceso creativo.
Resumen: En el intercambio creativo desde la complejidad de las particularidades individuales mediado por la interacción de subjetividades desde y con la tecnología en la construcción de significados consensuados a través del desarrollo de propuestas estéticas, los niveles de interrelación entre los medios generan nuevas configuraciones en un camino diferente al de la experiencia perceptual y física con los materiales y a la idea de ser estático que habita en la obra. La ausencia de la obra se consolida en la condición digital del soporte y forma parte de la apertura creativa hacia aquello que no fue definido ni puede ser identificado a partir de la capacidad perceptiva del sujeto, sino que solamente encuentra sentido en la subjetividad.

El presente abordaje surge de la línea de investigación desarrollada en tres proyectos en continuidad en el Instituto de Investigaciones Audiovisuales del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes sobre formación artística y digitalidad a partir de indagaciones de prácticas de intercambio creativo de los procesos de diseño de la imagen de producciones audiovisuales curriculares y la aplicación de estos resultados en las prácticas de enseñanza y aprendizaje: “El mundo posible generado por el proceso de diseño de la imagen para la producción audiovisual” PIACyT 34/0471 (2018-2019), “El proceso creativo colectivo en el espacio áulico para el diseño de la imagen en la producción audiovisual” PIACyT 34/0595 (2020-2022) y “La digitalidad de la obra despojada de su materialidad en procesos creativos colaborativos para la construcción del mundo posible mediados por la tecnología” PIACyT 34/0708 (2023-2024) .
Estos proyectos se enriquecieron mediante acciones de intercambio y transferencia de teorías, metodologías, experiencias y resultados con los desarrollados en el Departamento de

Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza, "La generación de conocimiento en el espacio áulico: desarrollo de redes de significados comunes en la construcción colectiva" PROINCE 55 A 241 (2019-2021) , "Formatos de re-presentación de los medios de comunicación digitales en el espacio áulico presencial/mediatizado" PROINCE 55 A 266 (2022-2023) y "Transmisión cultural y digitalidad: procesos de formación y subjetivación en el espacio áulico mediado por la tecnología" PROINCE A (2024-2025).

Los mismos fueron guiados por la intención de proponer alternativas de acción para las prácticas de enseñanza y aprendizaje que permitan potenciar las inteligencias y saberes individuales, describir la incorporación, producción e intercambio de conocimiento de los estudiantes y establecer relaciones entre la inteligencia colectiva, el acceso a la información y la generación de conocimiento en el espacio áulico mediatizado, y particularmente, indagar la relación entre los procesos digitales de comunicación y la constitución del espacio de vínculo y construcción del sujeto en los procesos de formación y transmisión cultural bajo el concepto de que los procesos de formación configuran la subjetividad a partir del reconocimiento mutuo en tanto experiencia social cuyo espacio de vínculo es la transmisión cultural y que las subjetividades se reconstruyen a través de la articulación de la narración subjetiva en el relato objetivado de sí mismo en interacción con su contexto socio-histórico particular poniendo en juego la relación entre conservación y transformación cultural.

A partir de la documentación de interpretaciones en prácticas pedagógicas, se indagó sobre prácticas, procesos y técnicas del diseño en la experiencia de modalidad semipresencial en la formación en Artes Audiovisuales caracterizada por la comunicación digital y la realización asistida por herramientas digitales. Se buscó profundizar en lo particular en función de obtener resultados que aporten al proyecto educativo, recortando en el intercambio creativo desde la complejidad de las particularidades individuales de los actores implicados mediados por la interacción de sus subjetividades desde y con la tecnología en la construcción de significados consensuados para la creación de mundos posibles -realidades- y sus representaciones a través del desarrollo de propuestas estéticas en función de reconocer la relación entre las mediaciones y los procesos creativos colaborativos.

La problemática aborda la transformación del espacio áulico a partir de la adecuación de los procesos creativos a través de los formatos de re-presentación de los medios de comunicación digitales, el impacto del proceso compartimentado reductivo, la segmentación de sentidos de la telemática, la codificación del mensaje y la hipermedialidad en la construcción de criterios estéticos en el proceso creativo, que convergen en la aplicación conceptual que diferencia ausencia de esencia como posibilidad de creación y cambio a partir de la existencia de un

vacío ante la apreciación de una obra de arte que no puede ser identificado por la capacidad perceptiva del sujeto y solamente encuentra sentido en la subjetividad, otorga flexibilidad a las formas y se convierte en creación en un camino diferente a la idea de ser estático que habita en la obra (Suárez, 2007; Strate, 2012; Serres, 2013; Couldry, 2013; Aguirre, 2015; Rancière, 2017; Heisenberg, 1959; Kandinsky, 2011; Han, 2021).

Esta problemática se aplicó a las prácticas de búsqueda, elección, apreciación, interpretación e intervención de las obras de arte inspiradoras a través de la observación presencial y/o digital, el desarrollo del proceso creativo y generación de nuevas configuraciones de recursos expresivos por medio de herramientas que circulan en distintos niveles de interrelación entre los medios en el ecosistema mediático generando nuevas formas de producción y representación (La Ferla, 2005).

El proceso de diseño de la imagen para la construcción de mundos posibles-realidades en sus distintos contextos culturales pone en juego tendencias estéticas ligadas a modelos culturales particulares y hegemónicos a partir de la subjetividad de los creadores a través de nuevas formas de pensar con el potencial de generar un lenguaje expresivo propio.

En los relatos de la propia experiencia situada como resultado de la intersubjetividad y la reflexión colaborativa sobre la práctica los narradores son sujetos productores de un discurso que parte de las propias prácticas sociales cuyos conocimientos emergentes son diferentes a las designaciones que el conocimiento científico le atribuye en su interpretación y teorización.

Los significantes provenientes de la cultura hegemónica generan una reproducción involuntaria de aquellos mecanismos de colonización que oprimen las culturas particulares.

A partir de la lectura de particularismos culturales de relatos subjetivos del proceso creativo colaborativo es posible dar cuenta de una resignificación como manifestación de la hibridación cultural.

La documentación de interpretaciones en prácticas pedagógicas mediante la implementación de la Narrativa Pedagógica por parte de docentes y estudiantes investigadores como registro de las situaciones de enseñanza y aprendizaje en función de construir el acto pedagógico con el objetivo de integrar las tareas de investigación a las prácticas, permite recuperar la experiencia atravesada por aquellas teorías que le permiten analizar la experiencia desde la observación de las prácticas en su contexto particular en función de identificar aspectos favorables al proyecto educativo. La validación de los particularismos culturales en el proceso creativo colaborativo convierte al espacio de enseñanza y aprendizaje en un lugar de encuentro en el cual el estudiante se fortalece como sujeto de derecho dentro de una trama

social particular por sobre la estandarización del modelo hegemónico (Suarez, 2007; Núñez, 2015).

La cultura codificada en la digitalidad se constituye como la suma de conocimiento, mediación tecnológica e identidad particular en contrapartida al atravesamiento de la modernidad, incorporando la diversidad cultural de los relatos y los territorios, las experiencias y las memorias particulares en interacción con la globalización. La distribución de plataformas de comunicación digital las coloca en el lugar de interventoras de ámbitos sociales y culturales. Modifican el acceso a la información a través de los medios traducidos a información numérica, que han adquirido las mismas características de sus antecesores tradicionales. El desempeño en el mundo social mediatizado está formateado por los medios de comunicación digitales y sus estructuras subyacentes (Martín-Barbero, 2003; Couldry, 2013; Manovich, 2005).

En la digitalidad los elementos que construyen la realidad son sustituidos por sus correlatos virtuales: la digitalización de una pintura implica su traducción a información numérica a partir de la cual es representada mediante una trama regular compuesta por unidades de pixel cuyo color y forma componen una expresión exacta y determinada que excluye aspectos naturales resultantes del proceso creativo humano mediante materiales y herramientas analógicas. A diferencia de las prácticas artísticas tradicionales ligadas a lo físico-corporal, en las prácticas artísticas digitales, preceptos del arte como la fidelidad de los materiales, por ejemplo, son reemplazados por un material intangible e invisible que se mantiene más allá de nuestro rango sensorial corporal y se transmite a una escala nanométrica y velocidad que supera la capacidad de visión del ojo humano (Penny, 1997; Darley, 2002; Manovich, 2005).

La digitalidad se caracteriza por una racionalidad instrumental globalizada de nuevos anclajes sociales miméticos que evidencian un profundo cambio en la cultura y en la condición humana generando una nivelación de significados y significantes en el cual lo imaginario se impone sobre lo simbólico profundizando el predominio de lo visual sobre lo textual. Las disciplinas estéticas referenciadas en el arte tienden a redefinirse en un contexto de mutaciones tecnológicas y socioculturales que han modificado la mirada. Se transforma tanto la forma de ver como de realizar contenidos relativizando la concepción canónica del arte sumergida en una constelación expandida que abarca "(…) todo lo que es fenómeno de visión, dispositivo de la imagen y comportamiento de la mirada, en la vida de todos los días" (Sartori, 1998; Bauman, 2002; Richards, 2005, p.98).

La fotografía y el cine implican de forma intrínseca características de las prácticas artísticas tradicionales que incorporaron técnicas mecanicistas e incluyeron los valores de

manipulación, reproducción, exposición y distribución transformando la función artística a través de procedimientos que se procesan en el nivel técnico racional, es decir en interacción con el pensamiento científico. Estas características se profundizan en dirección opuesta a la posibilidad de transmitir la esencia de lo real en la medida que intervienen las cualidades hipermediáticas, la manipulación numérica mediada por paquetes deterministas predefinidos, la modularidad, la variabilidad, la infinidad de diseños de herramientas e interfases posibles, así como la automatización y la inteligencia artificial. A pesar de que las prácticas artísticas "integran las capacidades humanas en una forma que resiste la discriminación reductiva", la traducción a información numérica que determina el color plano en un valor fijo de mínimas unidades regulares que fragmentan la imagen de manera determinista no deja lugar racional a la discusión teórica sobre la pérdida del aura (Penny, 1997, p.22).

A diferencia de la concepción tradicional que considera al aura como una esencia que sólo puede ser transmitida mediante la observación presencial de las obras de arte originales, el vacío que se produce desde la subjetividad en un proceso dinámico a partir de la apreciación, está fuera de la esencia, no es una substancia de la cual el sujeto puede apropiarse y se convierte en creación solamente a partir de su existencia que otorga flexibilidad a las formas y hace posible aquello que constituye a las cosas (Heisenberg, 1959; Benjamin, 1989; Han, 2021).

En la representación reductivista, la ausencia de aspectos de la obra original constituye un encuentro diferente entre la obra de arte y el sujeto. La corporalidad compartida entre sujeto y objeto no existe, por lo tanto, la condición digital despoja a la obra del soporte que la afirma en su esencia en un significado determinado. Sin materialidad su deber ser se convierte en apertura y posibilita el encuentro de lo no explorado, lo que no fue definido, y que solamente encuentra sentido en la subjetividad (Han, 2021; Kandinsky, 2011).

A través de la caracterización formal de la narrativa en línea se obtuvieron rasgos de cómo operan los discursos culturales, la incorporación del saber periférico al centralizado, el descubrimiento y valorización de los saberes ocultos y el acceso colectivo a la información en la conformación del espacio mediatizado (Suárez, 2007; Serres, 2013; Couldry, 2013; Rancière, 2017).

Esta lectura permitió identificar rasgos de la transformación del espacio áulico y los espacios topológicos de vecindades complementarias como ámbitos sociales a partir de la adecuación de la comunicación a los formatos de re-presentación de los medios de comunicación digitales. En estos ámbitos se desarrollan procesos creativos colaborativos alimentados por subjetividades que se construyen en la superposición de la ciencia de datos con la inteligencia

artificial a partir de decisiones algorítmicas automatizadas sobre determinada cognición que al mismo requerimiento da el mismo resultado compuesto por información predicha, por lo tanto no original, e información no predicha, que si bien es considerada ruido, resulta original entre el resto (Couldry, 2013; Manovich, 2020).

La ausencia de educación cultural sobre los procesos digitales -el grado de conocimiento cultural tanto del funcionamiento de los dispositivos, motores de búsqueda y aplicaciones, como de la complejidad de habilidades, técnicas y procesos de producción del arte digital- se manifiesta como la diferencia de inteligibilidad de la experticia entre el arte analógico y el digital. El proceso creativo inmaterial, en el que la resolución abductiva, deductiva e inductiva conviven con el determinismo intrínseco de la digitalidad, se alimenta de este diálogo artificial entre las subjetividades y el algoritmo a partir de elementos que provienen de esta hibridación cultural (Boden y Edmonds, 2019).

En el proceso creativo para la generación de un hecho artístico original a partir de la construcción de criterios estéticos caracterizado por la comunicación digital y la realización asistida por herramientas digitales, los saberes y experiencias perceptivas de los creadores que se ponen en juego en el intercambio de subjetividades se filtran a través de aspectos deterministas de la condición digital -como el proceso compartimentado reductivo y la segmentación de sentidos de la telemática- que afectan la codificación del mensaje en la hipermedialidad.

El nivel de relación entre los sujetos y la forma condiciona al contenido y a su interpretación al mismo tiempo que la experiencia del sujeto que se refleja en el contenido del mensaje está determinada por el medio, y que el modo en que el sujeto percibe la obra está condicionado por la desestabilización de los elementos básicos de la performance a partir de la multiplicidad e interrelación entre las capas o estratos artísticos y tecnológicos. Estas relaciones sitúan al sujeto en el centro del acto comunicativo desplazando al objeto y se traducen en una tendencia a la prevalencia de la forma que condiciona el contenido. Esta forma se dirime ante un universo finito superficialmente inteligible de herramientas deterministas desarrolladas en función de soluciones artísticas preconcebidas que circulan en el ecosistema mediático -que funciona como caja cognitiva objetivada- a partir del cual los estudiantes construyen una nueva interpretación que se desarrolla a través de su cabeza imaginativa (Penny, 1997; Barbero, 2003; Serres, 2013 Aguirre, 2015; Strate, 2012; Couldry, 2013).

A través de la construcción del acto pedagógico se observó que los estudiantes tienden a resignificar mutuamente sentidos subjetivos provenientes de las particularidades de los otros

apropiándose de un concepto consensuado en la búsqueda de una propuesta estética cuyo significante creado colaborativamente supera las expectativas preconcebidas individualmente al inicio del proceso creativo. Si bien las mediaciones tecnológicas condicionan los procesos creativos colaborativos hacia procesos tecnológicos preconcebidos, la digitalidad de la obra de arte despojada de su materialidad posibilita el encuentro de lo no explorado a partir de aquello que está fuera de ella y puede ser creado a partir de la apreciación en un camino diferente a la idea de ser estático que habita en la obra en una forma que resiste la discriminación reductiva intrínseca del medio digital.

El escenario en que los avances tecnológicos se constituyen en reproductores de la sociedad capitalista implica una limitación y una exclusión intrínseca del sistema hegemónico que requiere la interpretación de la vinculación dialógica tecnología/sociedad en cada contexto particular en un cambio de pensamiento hacia una mirada autocrítica en torno a la cuestión del hombre y el estudio de la realidad que trascienda el poder de la razón como único camino hacia el progreso y el de la tecnología como condición (Canella, 2012).

El carácter intrínseco meta referencial propio de la comunicación le otorga a esta disciplina la capacidad de articular las ciencias sociales desde un enfoque transdisciplinar que contemple el complejo tejido cultural en el que se interceptan experiencias particulares que develan problemáticas culturales que hacen a un objeto de estudio conjunto. En la interseccionalidad dada en los procesos creativos colaborativos mediados con y desde la tecnología de forma multidireccional se integran particularismos culturales de diferentes orígenes, clases, géneros y franjas etarias poniendo en juego luchas identitarias de culturas amordazadas que emergen como el palimpsesto entre las líneas del presente. En este sentido, la incorporación de la tarea investigativa a la práctica áulica a partir de la reapropiación de los procesos creativos y de producción artística dentro del espacio de enseñanza y aprendizaje ofrece un sustento para replantear el modelo tradicional y expandir el campo disciplinar mediante metalenguajes como nexos en la transferencia de sentido entre disciplinas (Martín-Barbero, 2000; Mombello, 2015; Maggio, 2018).

La interpelación de problemas de la comunicación por medio de aristas emergentes de las coyunturas entre las ciencias sociales y formales que pueden ser abordadas con herramientas desarrolladas por otras ciencias genera puntos de partida sobre conceptos ya consolidados hacia la deducción de las diferentes órbitas de conocimiento, constituyendo un entretejido de significantes y a la vez al mismo objeto de estudio. Como parte del ejercicio intrínseco presente en todo proceso de comunicación, el análisis de las particularidades propias del campo disciplinar trasciende su propia perspectiva e incorpora aspectos de otras disciplinas

por medio de las construcciones de significados que le son propios. La construcción colaborativa considerada como un intercambio de ideas por medio de diferentes prácticas comunicacionales con el objetivo de ampliar la base de afirmaciones que generen el espacio de encuentro propicio para el desarrollo de actividades áulicas creadoras fortalece el camino hacia la visión multiculturalista que requiere la condición globalizada del saber. La utilización de herramientas que fomenten la interacción dentro del aula hacia la puesta en práctica de la docencia como guía en el ejercicio de la producción colaborativa implica comprender los diversos relatos de la localidad de cada cultura en sus contextos y adecuar el discurso a la diversidad cultural (Garduño, 2008; Ferro, 2016).

Bibliografía:

Aguirre, I. Z. (2015) La experiencia perceptiva en la performance intermedial - Universitat Autónoma de Barcelona.

Bauman, Z. (2002) La Modernidad Líquida. Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1989) La obra de arte en la época de su reproducción técnica, en *Discursos interrumpidos I.* Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

Boden, M. & Edmonds, E. (2019). From Fingers to Digits: An Artificial Aesthetic. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts.

Couldry, Nick (2013) Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. New media & society, 10 (3), pp. 373-391

Darley, Andrew. (2002) *Cultura visual digital, Instituto de Arte y Diseño de Surrey*. Paidós.

Han, B-C (2021) Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente. Caja Negra Editora.

Heisenberg, W (1959) Física y filosofía. La Isla.

Jenkins, H. (2006). Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Paidós.

Kandinski, V (2011) Sobre lo espiritual en el arte. Libertador

La Ferla, J. (2010) Cine (y) Digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Manantial.

Lévy, P. (2004), Inteligencia Colectiva por una antropología del ciberespacio, *Organización Panamericana de la Salud. Unidad de Promoción y Desarrollo de la Investigación y el Centro Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud.* Washington.

Maggio, M. (2018) Reinventar la clase en la universidad. Paidós.

Manovich, L. (2005). El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital. Ediciones Paidós Ibérica.

—---------- (2020). Cultural Analytics. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts. London, England.

Martín-Barbero, J. (2000). Las identidades en la sociedad multicultural, *Revista Guaraguao año 4 N° 10. (54-70)*. Guaraguao

(2003) De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. Convenio Andrés Bello.

Mombello, L. (2015). El docente en el siglo XXI en *Pensar la Educación. Edición Especial* Febrero-Marzo de 2015. Le Monde Diplomatique - UNIPE. Capital Intelectual

Núñez, V. (2015) Inventar lo (Im)posible. La Crujía.

Penny, S. (1997) La virtualización de la práctica artística: Conocimiento corporal y la Visión Mundial *Ingeniera CAA ART Journal Fall 1997: Reflexiones Digitales: El diálogo de Arte y Tecnología.*

Rancière, J. (2017) El Maestro Ignorante. Libros del Zorzal.

Richard, N. (2005) Estudios Visuales y Políticas de la Mirada, en *Educar la Mirada*, Dussel Inés y Gutierrez, Daniela (Comp.). Manantial.

Sartori, G.(1998) Homo Videns. La sociedad teledirigida. Aguilar, Altea, Alfaguara, Taurus.

Serres, M. (2013) Pulgarcita. Fondo de Cultura Económica.

Strate, L. (2012) El medio y el mensaje de McLuhan. En *Infoamérica, Iberoamerican Communication Review.*

Suárez, D. (2005) La documentación narrativa de experiencias pedagógicas. Buenos Aires: Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación.

_____ (2007) Docentes, narrativas e indagación pedagógica del mundo escolar. Hacia otra política de conocimiento para la formación docente y la transformación democrática de la escuela. e- Eccleston. *Formación Docente. Año 3. Número 7. Otoño- Invierno, 2007. ISPEI Sara C. de Eccleston. DGES. Ministerio de Educación. GCBA. revistascientificas.filo.uba.ar*

COSECHAS DE LA BIENAL DE RAFAELA. ENTRE LA EXPANSIÓN Y LA MIRADA HACIA ADENTRO.

María Ángeles Ascúa. mangeles.ascua@unraf.edu.ar
CIT Rafaela CONICET / UNRaf.
Sofía Mercedes Desuque. sofia.desuque@unraf.edu.ar
UNRaf.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Bienal; curaduría; artes visuales; Rafaela.
Resumen: En este trabajo se propone analizar los cambios ocurridos en el Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi, específicamente en lo referido a su Bienal Nacional de Pintura *Premio Ciudad de Rafaela*, la principal herramienta con la que cuenta el museo para adquirir obras para su colección. La introducción de la figura de un curador para la organización del certamen evidenció la necesidad de actualizar las perspectivas disciplinares y la falta de representación de artistas locales. La última edición, titulada *Cosecha propia*, se dedicó exclusivamente a artistas rafaelinos, reflejando las características de la escena artística de Rafaela y destacando su importancia en la construcción de la identidad y el imaginario colectivo de la ciudad.

Desde su nacimiento, el entonces Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Urbano Poggi de Rafaela (Santa Fe) acogía un Salón Municipal y Regional de Artes Visuales destinado a artistas locales y organizado en sus últimas ediciones según disciplinas. Las autoridades del Museo percibían que ese formato se había agotado por lo cual se concentraron en un ambicioso plan: organizar una Bienal Nacional de Pintura, cuyo principal objetivo sería incrementar el patrimonio del Museo como también consolidar a la ciudad como un polo cultural de referencia regional y nacional. Este deseo es comprensible: el Museo por fin se había emplazado en un edificio propio en 1998 después de habitar diversos establecimientos locales y sus salas eran motivo de orgullo para nuestra pequeña localidad. Su agenda incluyó la organización de importantes exposiciones como las retrospectivas de Carlos Alonso, Eduardo Serón o Mele Bruniard o la itinerancia de *Berni para niños* que recibió más de 16 mil visitas (Peirone y Tosello, 2009).

La primera edición de esta Bienal se llevó a cabo en el año 2005 con el nombre de *Premio Ciudad de Rafaela*. Desde entonces, este certamen se ha convertido en un evento emblemático que se celebra durante el festejo de la ciudad el 24 de octubre, feriado local. Consideramos que esta coincidencia confiere al certamen un significado singular: la celebración, el encuentro artístico y la adquisición de obras para el patrimonio de la ciudad la convierten en un acto simbólico que resalta la importancia conferida al arte en la construcción de ciudadanía y en la promoción de la participación activa de la comunidad en pos del enriquecimiento y preservación de su legado cultural. De este modo, el campo del arte local es transformado en un espacio diverso que desafía las restricciones de la vida cotidiana y habilita la oportunidad de imaginar otros horizontes posibles.

Aquella primera edición fue organizada por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rafaela, con la colaboración de la Secretaría de Cultura de la Nación, el Gobierno de la Provincia de Santa Fe y la Asociación de Amigos del entonces Museo Municipal de Bellas Artes. El Primer Premio era Adquisición y consistía en una suma considerable de dinero[2] que implicaba un incentivo significativo para los interesados. El concurso fue muy bien recibido lo que se ve representado en el cuantioso envío: se recibieron casi 300 propuestas de 10 provincias argentinas, sobre las que un jurado seleccionó 77 obras. Así, la Bienal se convirtió rápidamente en el evento más importante que se realiza en este Museo.

La convocatoria era elocuente, según lo planteado en el reglamento[3] "Se admitirán técnicas mixtas diversas, bidimensionales, siempre que el resultado final se encuadre dentro de la disciplina Pintura". Las primeras Bienales mantuvieron esa postura: seleccionaban un conjunto considerable de pinturas en gran formato que se exhibían generalmente apretadas en las salas del museo, sin mostrar interés en construir un relato que entrelazara a las mismas. Se percibe un enfoque en el cual predominaban las obras individuales en lugar de la exposición en su conjunto. En este sentido, en una entrevista que realizamos a la actual coordinadora del Museo, Ximena Pita, relata que los responsables del diseño expositivo eran los miembros del equipo del Museo, incluso en las primeras ediciones se debía contratar montajistas del Museo Provincial Rosa Galisteo de Santa Fe porque la institución no contaba con personal especializado en esta área. Al analizar las crónicas de aquellas ediciones, se puede deducir

[2] En la edición del 2005, el Primer Premio Adquisición era de $10.000 que equivalían a aprox. U$3.500 (tomando la cotización histórica de la moneda con la que se suele tasar al arte argentino) si comparamos con la última edición del Salón Nacional de Artes Visuales (probablemente, el concurso más relevante de la escena local) organizado por Nación en 2023, el primer premio consistía en $1.500.000 que equivalían aprox. a U$2.500 tomando un valor promedio del dólar blue del 2023.

[3] Reglamento 5ta. Bienal Nacional de Pintura "Premio Ciudad de Rafaela".

que el objetivo era mostrar un panorama de la pintura contemporánea nacional, en tanto se destacaba la participación de artistas provenientes de casi todas las provincias del país.

Varios cambios se suscitaron en el 2014. Desde octubre de ese año, el Museo comenzó a funcionar dentro del Complejo Cultural del Viejo Mercado, espacio ubicado en el centro de la ciudad que también alberga otros organismos culturales. Esta sede es el resultado de un ambicioso proyecto que recuperó un edificio emblemático para la historia ciudadana, confiriéndoles nuevos usos y transformándolo en un núcleo de actividades culturales de Rafaela. Las actuales instalaciones cuentan con dos grandes salas de planta abierta, paredes uniformes blancas de mampostería y panelería de yeso tanto fijas como móviles (que permiten transformar la espacialidad) y piso de microcemento gris. Acompañando esta nueva locación, la institución modificó su nombre quitando Bellas Artes del mismo, y pasó a llamarse Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi, aprobada por unanimidad en sesión del Concejo Municipal. En la ordenanza se considera que:

> la denominación de "Bellas Artes" en la actualidad cayó en desuso, no sólo porque cambiaron los ideales de belleza, también porque ese nombre está ligado a la concepción modernista y europeizante del arte en contraposición al panorama artístico actual donde prima la interdisciplinariedad, los regionalismos e innovación tecnológica contemporánea (…) Que esta nueva denominación estará más ligada al concepto planteado para su nuevo edificio donde funcionará el museo. Hoy, estos, propician múltiples voces e interpretaciones: inclusión, participación y colaboración múltiple en las tomas de decisiones tomando en cuenta la sociedad donde está inserto" (Ordenanza N° 4669, 2014)

Este cambio también acompañó a la Bienal que, desde la edición 2015, comenzó a convocar ya no a la disciplina pintura excluyentemente, si no que introdujo la figura de la "pintura en el campo expandido". De un promedio de 74 obras exhibidas en Bienales anteriores, a partir de esta edición se redujo casi a la mitad la cantidad de piezas en sala: en la del 2015 fueron 39 piezas y en la del 2017, 37 en total. El cambio refleja una tendencia hacia una exhibición más selectiva en cuanto a la calidad y relevancia de las obras elegidas. Además, al otorgar más espacio físico a cada una, se permitía una presentación más cuidadosa y la posibilidad de ofrecer una experiencia de contemplación más pausada o detenida. En lugar de saturar el espacio en una muestra abrumadora, se sugiere una clara intención de mejorar la calidad y el impacto de la exposición en su conjunto.

Al conmemorarse el 50 aniversario de la creación del Museo, en 2019 se introdujo otro cambio significativo en la estructura de la Bienal. Se cuestionó la conformación de los

jurados en las ediciones anteriores, responsables de la tarea fundamental de elegir las obras que integrarían el patrimonio del Museo. Hasta ese momento, los jurados estaban conformados en un 70% por especialistas extranjeros que en la mayoría de los casos visitaban la ciudad por primera vez para esta misión, lo cual planteaba interrogantes sobre su capacidad para comprender las características y problemáticas específicas de nuestra escena artística y su representación en el patrimonio local. Esta situación puso de manifiesto la importancia de contar con una perspectiva más contextualizada en la selección y representación de obras, asegurando así una mayor autenticidad y relevancia en la narrativa cultural que el Museo debería transmitir.

En este aspecto, se reconoció la importancia de contar con una curaduría que garantizara la cohesión y temática en las exposiciones, buscando una experiencia más enriquecedora y significativa para los espectadores. A partir de la sugerencia de la artista rafaelina Ángeles Ascúa para reflexionar sobre estas cuestiones, se la convocó para oficiar como curadora de esta edición especial. Esta decisión marcó un cambio fundamental en la forma en que se desarrollarían las futuras bienales, que en adelante se basarán en ejes que problematizarían y reflexionarían sobre diversas cuestiones vislumbradas a partir del acervo del museo. Este enfoque promovería exposiciones más localizadas y sensibles a las realidades y preocupaciones de la escena artística local, permitiendo una representación más auténtica y contextualizada de nuestro patrimonio cultural. La edición "Patrimonio Fulgor" del 2019 marcó el comienzo y la continuidad de los formatos adoptados en las ediciones posteriores. En esta etapa, prevalece la noción de una curaduría comprometida desde la fase inicial de la convocatoria; se introducen además nuevas dinámicas para la selección de las obras como la participación mediante invitación a determinados artistas, en relación a lo que cada curador considerase que requería su proyecto expositivo. A la vez, se puso de manifiesto la necesidad de mostrar otras materialidades: en las últimas tres ediciones fue posible apreciar expresiones artísticas variadas como escultura, vídeo, objetos, instalaciones, fotografía, dibujo, obras de sitio específico o que incorporaban nuevas tecnologías, proyectos realizados en colaboración, obras de autoría colectiva. También se comenzó a priorizar aquellos relatos que abarcaron perspectivas arraigadas en nuestra región.

Fue en este sentido que tomó la última Bienal del 2023, conmemorando su décimo aniversario. El equipo del Museo invitó al historiador y curador Pablo Montini, director del Museo Provincial Julio Marc de Rosario, para abordar esta edición especial. El investigador ya había estudiado el patrimonio del Museo a través de una exposición y un ensayo (Montini, 2019) por lo cual era la persona indicada para emprender esta tarea. Su propuesta consistió en

realizar una exposición que revisara la historia de este certamen y para desarrollar la curaduría del premio presentó al artista rosarino Federico Cantini. Cantini, además de desarrollar sus obras en gran escala y realizar exposiciones en instituciones internacionales, coordina Jamaica una galería de arte que funciona en una antigua casa en Rosario donde también está emplazado su taller. Muchos artistas jóvenes rafaelinos asisten asiduamente al lugar, participan de sus actividades incluso algunos realizaron exposiciones individuales en sus salas. Cantini tituló su propuesta para esta Bienal *Cosecha propia* que consistió en convocar exclusivamente a artistas rafaelinos "no sólo para continuar ampliando la colección del museo en base a los valores artísticos locales sino también para mostrar la diversidad, la jerarquía y la incidencia en la escena nacional y de exportación que ha alcanzado el arte sembrado en Rafaela. ¿Por qué hacer una bienal solo para artistas rafaelinos? Porque hay con qué" (Cantini, 2023). La propuesta fue tan contundente que, a pesar de ser curadores extranjeros, construyeron una mirada situada en el arte rafaelino desde el conocimiento y la experiencia.

La convocatoria recibió 62 aplicaciones exclusivamente de artistas rafaelinos, ya sea nacidos, formados y/o residentes en la ciudad. De éstos, se seleccionaron y exhibieron veinte obras, número sujeto por decreto[4]. El título *Cosecha Propia* sugería un enfoque centrado en la celebración de las prácticas artísticas locales, que consideramos, implicó un reconocimiento y valoración de las expresiones culturales que emergen de la propia ciudad, en contraposición a influencias externas o modelos hegemónicos. En simultáneo establecía un vínculo simbólico con la identidad agrícola de la región: Rafaela se destaca por su importante producción agraria; la imagen de la llanura, la relación del hombre y la tierra, junto con los cultivos y el trabajo, son figuras alegóricas recurrentes en la representación de la ciudad y su historia. El presente estudio propone interpretar esta exposición como una actualización de aquellas imágenes o la oportunidad de introducir nuevas variables a ese canon y vislumbrar la manera en que la geografía, la historia, la sociedad y las experiencias personales atraviesan la obra de estos artistas, creando una narrativa visual única que resuena en la comunidad de la que forman parte.

Para la ocasión, este Museo tradicionalmente impoluto, fue transformado con un simple pero contundente gesto: el curador intervino sus paredes con líneas negras pintadas en aerosol a lo largo de la sala, lo que aportó una estructura irregular de renglones sobre las que se apoyaban

[4] Establecido en relación al presupuesto destinado para el "canon por participación", un reconocimiento simbólico en forma de reembolso por los costos implicados en el traslado de las obras. Esta acción constituye un paso significativo que establece un precedente, dado que no se había implementado anteriormente. Este cambio resalta el compromiso del Museo con el reconocimiento del trabajo de los artistas.

las obras proporcionando un elemento en común dada su disímil naturaleza. Como señala Ferguson en su clásico texto *Retórica de la Exposición* "hay un plan en todas las exhibiciones, una voluntad, o jerarquía teleológica de significaciones, que es su trasfondo dinámico" (Ferguson, 2005, p. 5).

El sentido de arraigo y conexión con el lugar se hacía evidente de manera peculiar a través de un conjunto de obras que abarcaban un amplio imaginario vinculado a nuestra región. La pieza que recibió el primer premio se trataba de un humilde dibujo realizado en papel de moldería –opuesta a la opulencia de las pinturas en bastidor que superpoblaban las Bienales de otrora– en la que Sofía Rossa recurre a imágenes inspiradas en su barrio Villa Rosas, las viejas casas de tapiales bajos y personajes de aspecto calavérico de la atmósfera nocturna creando con ellos un retrato punk de las calles del barrio en el que aún vive. En la misma frecuencia, Andy Desuque -galardonado con el Segundo Premio Adquisición- presentó cuatro dibujos, también en pequeño formato, en los que desplegó escenas rurales de corrales, galpones abandonados, cementerios y alambres de púas típicos de nuestra zona, habitados por figuras fantásticas de patos alargados y serpenteantes junto a otros seres de similar naturaleza, con los que compuso una narrativa gráfica que el artista señaló como "semi-urbana y/o pueblerino-campestre". En esta clave de la preponderancia de lo pequeño Inés Beninca se destaca con su pintura al óleo titulada *Pliegue*, en la cual aparecen objetos cristalinos y restos de cáscaras de frutas en blancos de color, sobre un clásico telón de fondo generando una sutil interpretación del clásico bodegón que en este caso podría ser entendido como una naturaleza muerta regional. Encontramos otras formas de remitirse al paisaje local en las obras de Nadia Druvich y Emiliano Bonfanti. Por su parte, Druvich presentó *La serie interminable*, una obra de técnica mixta donde el color y la gestualidad sitúan a la pieza en un espacio entre lo figurativo y lo abstracto. Destaca por su conexión con una naturaleza que encuentra afinidad con las pinturas de Bonfanti, quien participa con un paisaje idílico de reminiscencia impresionista titulada *Una melodía antes de florecer*.

En otras obras se observa un enfoque vinculado a los procesos, las derivas estéticas o lo archivístico. En *Molde,* de Ignacio Pautasso, se recrean múltiples autorretratos mediante serigrafía sobre hormigón armado, evocan los murales que realizó en distintas paredes de la ciudad en los que retrató a gran escala a sus coterráneos entre los que incluye personajes ilustres locales como también miembros de su grupo de amigos. En esta ocasión retoma la materialidad característica del muro, dando como resultado una figuración que evoca el estilo propio de un *stencil* callejero. Por otro lado, la pieza de video *Peluquería, sociedad futura* de Clara Esborraz evoca recuerdos distorsionados de ciertas personalidades y lugares citadinos.

Durante el 2021, Sofía Desuque reprodujo a gran escala una fotografía impresa en papel obra cuyo motivo era un camino rural, punto de conexión entre el campo y nuestra ciudad. Durante todo ese año dejó la imagen sobre un cartel de ruta abandonado, sufriendo los efectos de la intemperie. Con los restos de esa instalación, fabricó pasta de papel con la que construyó una nueva pieza que evoca ese paisaje. A su vez, *Épica Piel de empedrado, la nouvelle*, Ángeles Ascúa presenta una novela gráfica construída a partir de diversos documentos que condensan episodios de la memoria colectiva local como el escudo del primer concejal y dibujante Eduardo Chiarella, recortes del Diario La Opinión, catálogos de la galería Ahrus o fotografías del tradicional carnaval de *Los locos bajitos*. En la misma clave autobiográfica quisiéramos destacar la obra de Ingrid Ceballos, quien presenta tres dibujos realizados en grafito bajo el título *Fermentación: un charco de organismos*, parecen narrar situaciones cotidianas, inmersas en un contexto tan apacible como la hora de la siesta inalterable de nuestra ciudad.

El campo cultural de Rafaela se caracteriza por la presencia de espacios culturales independientes que sostienen esta singular escena. Sus artífices, además de sustentar dichos establecimientos, desarrollan también un conjunto de obras, algunas de las cuales forman parte de esta edición. Poder ponerle materialidad física a su labor es una manera importante de comprender el aporte y alcance de su trabajo. Ejemplo de este fenómeno es la sugerente pieza de Gustavo Mondino *Las partes del silencio* compuesta de fragmentos de grabados en papeles entrelazados, probablemente realizados en la planta alta de esta institución, donde funciona el Liceo Municipal Miguel Flores. Mondino además de realizar estos delicados trabajos es actor y dramaturgo, presidente del Centro Cultural La Máscara, una Asociación Civil que desarrolla piezas teatrales propias y tradicionales e impulsa proyectos culturales entre los que se destaca el Festival Nacional de Teatro de Rafaela. En esa línea de artistas gestores se destaca el ceramista Renzo Pignoni autor de *La mejor versión de mí, vive en el reflejo de tus ojos*, uno de los responsables de LAVA, proyecto que da lugar a artistas visuales de la región para que desarrollen sus exposiciones y a través de su programa PALA está formando a una generación de artistas[5]. En esta área también se destaca la tarea de la pintora Florencia Laorden quien, a través de *Una foto con pájaros* -que recibió el Tercer Premio- refleja su interés por la flora nativa de la zona como la navisa, salvia, biznaga, cortadora, asclepias, verbenas y muchas otras, todas ellas tratadas con gran dominio del color**,** como el que enseña día a día en su taller Bou, al que concurren gran cantidad de alumnos. *Nuevo*

[5] Entre los que se incluyen Sofía Rossa, Andy Desuque, Emiliano Bonfanti y Juan Valenti que participaron de esta edición de la Bienal.

entorno es una acuarela en papel de gran formato que con fluidez y ligereza desciende desde lo alto de la sala hasta tocar el suelo surcado por los colores del paisaje local. Esta pieza es de la artista Gabriela Culzoni, quien desarrolló una remarcable labor como directora del Liceo para luego desempeñarse como Subsecretaria de Cultura de la ciudad. Por lo mencionado, todas estas obras deberían integrar el patrimonio del Museo porque representan a sus autores, responsables de generar un impacto fundamental en la escena cultural de la ciudad, y significaría una oportunidad de preservar y destacar su trascendental legado.

Cantini señala en su texto curatorial que esta exposición significó una "oportunidad de exhibir el estado actual del arte en Rafaela y de proyectar, más que instituir, el arte emergente de la ciudad" (2023), en sintonía Montini considera que esta Bienal apela "a "lo futurible" como estrategia de modernización de las artes en la región. No hay dudas que esta "institución" rafaelina ha logrado sus objetivos articulándose con otros organismos estatales, espacios e iniciativas privadas "facilitando el desarrollo de una nueva generación de artistas y galerías de arte locales que se destacan en las distintas escenas artísticas del país." (Montini, 2023) Como ya se hizo mención, estas iniciativas representan un conjunto de políticas sostenidas en el tiempo que fomentan la formación y el desarrollo de los artistas locales. En este sentido, queremos destacar que desde el 2010 el Museo Urbano Poggi también organiza el premio AJA! Artistas Jóvenes Activos que se realiza ininterrumpidamente hasta la fecha. Se trata de una convocatoria anual destinada a jóvenes entre 18 y 35 años de la ciudad que tiene como objetivo apoyar, difundir y promover el trabajo de sus artistas y acompañar el desarrollo de sus proyectos a través de un aporte económico y un programa de tutorías. Gracias al AJA muchos artistas locales pudieron realizar sus primeras experiencias expositivas en la institución más emblemática de la ciudad y que en esta oportunidad participaron del certamen[6].

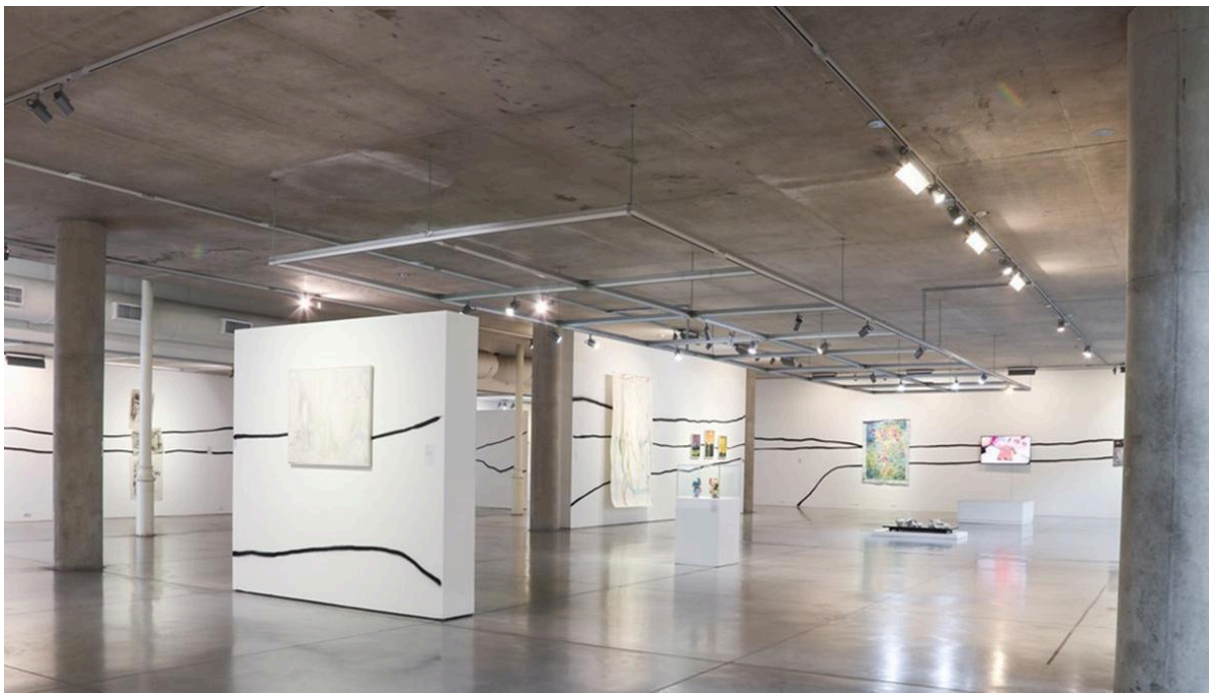
Nos parece importante señalar el modo en que estas figuras del "emergente" o "lo futurible" también se hacen extensivas a otras generaciones de artistas que participaron en las tres ediciones de la renovada Bienal. Como se hizo referencia, este proceso de cambio reveló la escasa representación de artistas locales en la colección, incluso de importantes referentes para la comunidad. En esta última oportunidad, a sus 85 años fue seleccionado el artista Oscar Pautasso, a quien en una época era muy común encontrarlo retratando con su caballete las fachadas de Rafaela, en esta ocasión participó con su *Tríptico de un paisaje pasional*.

[6] Juan Valenti (2021-2022), Andy Desuque (2019-2020), Inés Beninca (2016-2017), Sofia Desuque (2015-2016), Renzo Pignoni (2015-2016), Clara Esborraz (2014-2015), Nadia Drubich (2014-2015), María Virginia Molinari (2013-2014), Ángeles Ascúa (2010-2011) y Florencia Laorden (2010-2011).

En conclusión, las transformaciones suscitadas tanto en el Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi como en su Bienal Nacional de Arte, desde sus inicios hasta la actualidad, reflejan un compromiso importante en enriquecer el patrimonio de la ciudad y promover la participación activa de la comunidad en la preservación de su legado cultural. El énfasis en la curaduría contextualizada y una selección más atenta evidencian un compromiso con la escena. Además, la inclusión de diversas disciplinas artísticas y la representación de distintas generaciones de artistas demuestran la vitalidad y diversidad del campo cultural de Rafaela. Es posible afirmar que esta Bienal se ha convertido en un espacio de diálogo, reflexión y proyección del arte local hacia nuevos horizontes, destacando su papel fundamental en la construcción de la identidad y el imaginario colectivo de la ciudad.



Bienal Nacional de Pintura, Rafaela (2005). Archivo Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi.



Cosecha Propia (2023). Curador: Federico Cantini. Bienal Nacional de Arte Premio Ciudad de Rafaela. Archivo Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi.

Bibliografía:

Cantini, F. (2023). *Cosecha propia* (cat. exp). Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi.

Ferguson. B, (2005). Retórica de la exposición. En Greenberg, R; Ferguson, B. y Narine, S. (Eds.), *Thinking about exhibitions*. Routledge.

Montini, P. (2019). La colección del Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi: una lectura. En *Registro patrimonial. Edición conmemorativa.* Rafaela: Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi.

Peirone, R. y Tosello, A. (2009). *Crónica para una historia de las artes visuales en Rafaela.* Dpto. de Información Municipal.

DE UN MURO A UN MURAL.

Susana Bakker. susybakker@gmail.com

Guillermina Falcone. guillerminasusanafalcone@gmail.com

Gabriela Guerra. togabrielaguerra@gmail.com

Facultad de Ciencias de la Salud y Trabajo Social de la UNMdP. Proyecto de Extensión Sujetadxs por el Arte: tratamiento social del desamparo subjetivo orientado a jóvenes en contexto de encierro.

GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contextos de encierro punitivo.

Palabras clave: Arte; derechos; dispositivo penal; jóvenes; mural.

Resumen: El presente texto tiene como objetivo compartir una experiencia desde el arte llevada a cabo en el Centro Cerrado de Batán, con jóvenes que se hayan cumpliendo penas privativas de la libertad ambulatoria, bajo la jurisdicción del Organismo de Niñez de la Pcia. de Buenos Aires. La actividad se centró en la realización de un mural en el SUM de la institución, desde la idea hasta su inauguración. Se relatan las dificultades y obstáculos institucionales que se fueron presentando, así como también los efectos subversivos en las dimensiones subjetivas e institucionales, en los jóvenes, sus familiares y autoridades, a partir de la intervención del muro.

Fronteras

Dijo,
-DEL OTRO LADO HAY LA LIBERTAD-
Y dibujó un pasto verde, árboles colmados y flores perfumadas
bajo un cielo esperanzado.
El círculo era perfecto,
como su sonrisa.
-ATRAVESAR EL MURO DE LA CÁRCEL-
pero sin romperlo.
Fue tan cuidadoso con su frágil deseo.
Los diarios ironizaron: Fue por una gallina. Pero
todxs sabemos que no es verdad,
que años de violencias y pobreza
se hacen carne en los cuerpos de los pibes,

vidas sobrantes del mercado consumidor de vidas
funcional a los privilegios
de unos pocos.

NAHUEL,
Al detenernos frente al mural Vos nos
sonreís del otro lado. Y cada vez que lo
atravesamos Tus sueños nos cobijan.

A Modo de Introducción

La experiencia que presentamos en este texto se realizó durante el año 2022, en el Centro Cerrado de la localidad de Batán, establecimiento que pertenece al Sistema de Responsabilidad Penal Juvenil, el cual depende administrativamente, del Organismo de Niñez y Adolescencia de la Provincia de Buenos Aires. Consistió en la creación de un mural colectivo en el SUM de la institución penal. Las actividades fueron coordinadas por el equipo del proyecto de extensión Sujetadxs por el Arte: tratamiento social del desamparo subjetivo orientado a jóvenes atravesados por medidas del Sistema de Responsabilidad Penal Juvenil, dependiente de la Facultad de Ciencias de la Salud y Trabajo Social de la UNMdP.[7]

El marco epistémico y la modalidad de abordaje que adopta el dispositivo Sujetadxs por el Arte, el cual ofrece un espacio de conversación y escucha, de vinculación con las culturas por medio de talleres artísticos, es un producto del proyecto de investigación de la Facultad de Psicología de la UNMdP, denominado *Infancia e Institución(es). Estudio y análisis crítico del Dispositivo Integral de Derechos (IV)*, finalizado en el año 2019.

Los miembros del equipo responsable de las actividades provienen de diversos campos disciplinares, contando con graduados, agentes comunitarios y estudiantes de Psicología, Teatro, Terapia ocupacional, Trabajo social, Derecho, Artes Plásticas, Danzas, entre otros. La actividad específica consta de talleres de literatura, teatro, música, plástica y juegos, coordinados en forma rotativa. Cada encuentro semanal de taller, inicia y finaliza con una ceremonia mínima, a modo de rito colectivo de bienvenida y despedida en ronda de conversación, dando forma a un espacio de escucha en el que se prioriza la construcción y el cuidado de los lazos con los jóvenes. Los talleres se planifican a partir de un tema central, a

[7] Para obtener información sobre objetivos, modalidad de trabajo, acciones y resultados del proyecto, se recomienda acceder al libro digital de acceso abierto Sujetadxs por el arte. Una apuesta a las palabras, publicado por EUDEM. https://eudem.mdp.edu.ar/libros_digitales.php?id_libro=1616.

partir del cual se articulan actividades desde los diferentes lenguajes artísticos, el juego corporal, la música, la plástica o la literatura, por ejemplo, qué es estar juntos, la amistad, el amor, la soledad, el enojo, entre otros.

Luego de cada encuentro con los jóvenes en Batán, todo el equipo se reúne en un aula de la Facultad de Ciencias de la Salud. Allí hablamos acerca de aquellos efectos registrados a partir de la intervención. Esto implica interrogarnos por lo sucedido en el grupo, con cada joven asistente al taller y con nosotrxs mismxs en ese encuentro. Procedemos recortando algunas escenas y sus indicios de malestar para ser leídos desde las dimensiones subjetivas, institucionales, sociales e históricas. A partir de las conclusiones, se proponen los contenidos y actividades para las próximas semanas.

Para introducir al lector en el marco teórico que fundamenta nuestro proyecto, haremos un breve recorrido por sus principales enunciados. El campo epistémico denominado Infancia e Instituciones[8], surgido a partir del proyecto de investigación citado, nos provee de conceptos, a modo de caja de herramientas, para pensar, leer e interpretar los emergentes del territorio abordado. Estas nociones provienen del campo Psicoanalítico, de la Pedagogía Social, del Derecho, la Educación, entre otros. El equipo cuenta con profesionales que se han formado en las carreras de posgrado Especialización y Maestría en Infancia e Instituciones y han participado del grupo de investigación. Desde aquí pensamos una ética comprometida con el sujeto y sus avatares en la vida social, de la dependencia constitutiva del sujeto a un Otro a partir del lazo social, de la educación como transmisión intergeneracional, de narrativas que filian a las nuevas generaciones, de la democratización de los bienes culturales, de la defensa de los derechos de los niños, niñas y adolescentes. Según Minnicelli (2012):

> No hay chances de sostén colectivo sin anclaje subjetivo. No hay chances de una vida sujeta a Derecho sin sus nexos intrínsecos con la Educación en tanto lazo de transmisión intergeneracional que pondere las vías indirectas para la tramitación de la violencia humana en la Polis (Minnicelli, 2012, p.551).

Las vías indirectas para tramitar las violencias, son aquellas que nos provee la cultura y sus variados objetos para hacer anclaje y rodeo pulsional.

La tarea de transmisión intergeneracional no termina nunca, en tanto queramos que el mundo común no se deshaga y aspiremos, como expresa Hanna Arendt, a que se renueve cada vez, a

[8] Recomendamos consultar la extensa producción escrita de la Dra. Mercedes Minnicelli y equipo, que aborda desde el año 2001, investigaciones y experiencias en problemáticas de la niñez y adolescencia atravesadas por medidas jurídico-institucionales y derechos vulnerados.

partir de los *recién llegados* a él. (Arendt, [1959] 2018).

A partir del estudio de los temas que abordaron las investigaciones históricas en el joven campo de la historia social de las infancias, Ma. Carolina Zapiola nos cuenta sobre las luces y sombras de un discurso que inventó al *menor* y a la *minoridad* en el siglo XIX, que trazó una zanja infranqueable entre educación y minoridad, la primera reservada para los niños, futuros gobernantes y para los otros, calificados como *pobres y delincuentes* se les destinó el asilo, la cárcel, la milicia y el trabajo menos calificado. (Zapiola M.C., 2007)

A partir del año 2005, cuando se deroga la Ley Agote de 1919 y se sanciona la Ley 26.061 de Protección Integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, a nivel Nacional, se produce un cambio de paradigma. Se separan los circuitos administrativos para causas socio-asistenciales del circuito judicial para las causas penales. Aun así, persisten prácticas alejadas de la concepción del niño como sujeto pleno de derechos. En los institutos y centros donde los jóvenes cumplen condenas privativas de libertad ambulatoria, los efectos del *desamparo material y subjetivo* (Zelmanovich, 2011) se muestran en su crudeza., en la escolaridad interrumpida, en la precariedad de las vidas y en las múltiples violencias sufridas y ejercidas. Sin embargo, el trato recibido allí, dista de ser reparatorio, ya que las conductas de los pibes son siempre connotadas como sospechosas o peligrosas. Esta persistencia del discurso del menor se constata en la estructura y funcionamiento de los dispositivos penales y en la escasa o nula formación específica y sistemática del personal, lo cual aporta a la discrecionalidad, arbitrariedad y falta de criterio en algunas reglas y decisiones, a prácticas que confunden *sanción* con castigo (Gerez Ambertín, 2006).

Hay leyes, y esto es un avance significativo. Es una decisión política instrumentarlas.

Problemática

Para introducir el problema que abordamos, vamos a compartir algunos indicios del malestar en los jóvenes. Estos indicios se materializan en actos, también en dichos y silencios, que hay que interpretar.

Durante el año anterior escuchábamos a los pibes referirse a los distintos espacios en los que ellos eran distribuidos para pasar el día o la noche. Particularmente, acerca de las celdas, nombradas como habitaciones por el discurso penal. En sus dichos, resaltaban aspectos como el gris y la tristeza que inspiraban sus paredes. Expresaban que, a veces, tiraban las toallas de colores como alfombras, para poner algo de color a su entorno y además proteger sus pies del frio del piso. En los inicios y cierre de los encuentros de taller, usábamos unas alfombras muy coloridas, tejidas con totora, y mantas amplias para sentarnos en ronda en el suelo, y cada vez

que las veían, expresaban gran interés por apropiarse de ellas. Entonces, les propusimos aprender a hacerlas para incorporarlas a sus celdas.

Luego de hablar con la coordinadora pedagógica y con las autoridades, de pensar alternativas de materiales que cumplieran las veces de alfombras, de paneles para dibujar o adherir fotos familiares y pusieran un toque de color y alegría, en el lugar donde ellos duermen y pasan mucho tiempo durante el cumplimiento de la pena, no se pudo llegar a un acuerdo. Las razones esgrimidas tenían que ver con la seguridad, con el control y con una cuestión presupuestaria: las paredes tienen que estar sin marcas para recibir los nuevos ingresos y no queremos nada tumbero como en la cárcel de adultos. Finalmente, vimos negada la posibilidad de modificar el interior de las celdas o los módulos. Nada que permitiera diferenciar los espacios. Muros internos, sin posibilidad de alojar marcas propias identitarias, ni de hacer de la celda un espacio cálido para cada joven.

En los sucesivos encuentros de taller, los pibes nos cuentan que ellos hicieron dibujos en las paredes del patio de atrás, un espacio exterior enrejado, con piso de cemento al que los talleristas y visitantes no acceden. Nos invitaron a ver las imágenes que dibujaron con grafito y, que algunos de ellos, intentaron pintar con lápices de colores: representaciones de escudos de sus clubes, personajes de comics y animaciones, sus nombres propios, hojas de cannabis, pistolas, entre otras imágenes. Este espacio fue el sugerido por la institución para intervenir. Sin embargo, al no ser accesible para las familias y visitas, volvía a dejar en un lugar postergado y oculto, las expresiones de los pibes, como aquello que no es valioso mostrar. La vulneración del derecho a ser oído y tenido en cuenta en las decisiones que les competen a los jóvenes, es una constante en el ámbito penal juvenil, a pesar de estar enunciada en la Ley 26.061 de Protección Integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes.

Metodología

Para comenzar, convocamos a dos artistas, Héctor Martiarena, titiritero, actor y director teatral y, a Juan Echeverría, artista visual y escenógrafo, el primero perteneciente al Programa Sociocultural Municipal Almacenes Culturales y, el segundo, en convenio con el Teatro provincial Auditórium.

Entonces, decididxs a abordar una pared expuesta, a la mayor cantidad de personas posible, se decidió por un muro del SUM. En este espacio los muchachos jugaban al ping pong y al vóley, se hacían los actos escolares y quizá lo más importante, recibían las visitas familiares los fines de semana. Además, en dicha pared se ubicaba la puerta que comunicaba el SUM con el teatro, lugar de los encuentros semanales de nuestro taller.

Las actividades se desarrollaron en aproximadamente 6 encuentros, en los que se presentaron los coordinadores, quienes compartieron su saber específico en la producción de murales. Se dio inicio al proceso de creación de ideas y su trasposición en imágenes hasta la composición del boceto final, incluido el desafío de arribar a un mensaje colectivo en imágenes y, también en textos escritos: ¿Qué quieren significar y transmitir con el mural a aquellxs que lo vean?, se generó un intercambio entre los jóvenes y los coordinadores alrededor de la tarea, promoviendo la resolución de conflictos durante la realización material en la pared. También se planificaron una serie de aprendizajes específicos a medida que se realizó el mural: composición, líneas, trasladar el boceto a la pared con un proyector, uso de los colores según qué decir y los requerimientos de figura y fondo, obtención de colores secundarios y terciarios, uso de pinceles, pinceletas, rodillos, esponjas para imitar texturas, entre otros.

Si bien las autoridades aprobaron la realización de un mural en la pared elegida, el permiso tenía condiciones: antes debíamos mostrar el boceto al director, puesto que éste no debía contener imágenes o símbolos que representaran la cultura tumbera. ¿Qué significado atribuían las autoridades a este sintagma? En las conversaciones con los responsables de la institución, se referían de este modo, a todas las expresiones, palabras e imágenes emergentes de la cultura carcelaria de las unidades penales de adultos. Por otro lado, la extensión del mural no debía exceder, en más de dos o tres decenas de centímetros, el contorno del marco de la puerta de acceso al teatro, a modo de guarda. Esta decisión no tenía fundamentación, más que la de reducir el área intervenida, cuando la pared seleccionada medía más de 8 metros de largo por más de 2 de altura.

Luego de recibir la autorización del boceto. Ya frente a la pared, se resolvió usar todo el largo y ancho de la pared, aun sabiendo que nos arriesgábamos a una respuesta negativa de las autoridades. Esa pared tenía un plus, pues contenía la puerta de acceso al teatro, espacio recuperado por nuestro equipo luego de su desmantelamiento durante la pandemia de Covid 19, lugar donde realizamos los encuentros de taller durante todo el año. Además, daba marco al espacio donde se realizan las visitas familiares los fines de semana y los institucionales.

Resultados

En la tarea de producción del mural, participaron alrededor de 12 jóvenes de Sujetadxs y otros que se sumaron en ese momento. Trabajaron comprometidos con la propuesta que los incluía desde su concepción.

Los operadores, educadores del organismo de niñez y profesionales del equipo técnico, siguieron con curiosidad y desconfianza, el avance del mural, haciendo observaciones,

preguntas y sugerencias de colores y en muchos casos sorprendidos por el avance y las imágenes pintadas por los jóvenes.

Durante la realización del mural, surgieron enriquecedoras conversaciones e intercambios entre los jóvenes y los coordinadores: para decidir si incorporar o no frases, qué escribir, qué colores para cuáles objetos, por ejemplo, alguien dijo *la libertad no es roja*, al señalar el color de una escalera que tenía escrita la palabra libertad en uno de los escalones. Se habló sobre la incorporación o no de las figuras espontáneas que alteraban la composición por no estar inicialmente en el boceto, sobre lo bien que dibujaba un compañero, sobre cómo dibujar un reloj y qué forma tiene un lobo, entre otros temas. Finalizado el mural, se convocó a lxs realizadores, a las autoridades, al taller de radio De la Azotea para hacer radio abierta con los pibes como entrevistadores y entrevistados, a los representantes de la Secretaría de Extensión de la Universidad y del teatro Auditórium para inaugurar el mural. En el mismo acto, los pibes firmaron su autoría con sus nombres.

Algunas Lecturas Sobre los Efectos de la Intervención

¿Por qué el ARTE en nuestro proyecto? ¿Qué puede el ARTE con estos jóvenes, en este lugar? ¿En qué condiciones el ARTE promueve que los jóvenes puedan hacerse preguntas por su malestar presente y apropiarse de sus decisiones futuras?

¿Qué efectos tuvo la intervención desde las artes plásticas? ¿Qué conmovió en la institución?

Preguntas que siempre retornan y se actualizan en cada intervención en los efectos buscados y en los inesperados.

¿Pudo la intervención conmover el escepticismo, los estereotipos, los enunciados cristalizados en frases desesperanzadas, de los operadores, de los familiares y de ellos mismos?

¿Pudieron los jóvenes sentirse escuchados como protagonistas de su hacer?

Los pibes dijeron: "*todos fuimos parte*" "*de todo el esfuerzo salió este mural*", "*conocimos gente nueva de la calle*" "*lo hicimos nosotros*", "*le da mucha luz al lugar*" "*alegría, para la familia que ve el trabajo que estamos haciendo*" "*nos sirvió para aprender a dibujar*".

Antes de finalizar, quisiéramos compartir unas reflexiones acerca de la palabra *muro*. Esta palabra proviene del latín *murus*, que significa pared exterior. La historia nos habla de muros construidos para proteger un lugar de los ataques de otros, razón por la cual el término se vincula con la necesidad de defenderse de los enemigos. Podemos pensar en otros construidos para proteger a la sociedad, de aquello que se consideró contaminante y necesitó ser expulsado de la vida en común, ahí recordamos el gran encierro de los locos descriptos por Foucault.

Los autores que abrevan en el materialismo histórico refieren que, el surgimiento de los muros y fronteras está vinculado con la acumulación que deviene de la propiedad de los medios de producción. Es decir, es el capital el que especializa los productos, la circulación, el consumo, la urbanización. De modo que, las fronteras y el lugar que ocupan ciertas poblaciones serían intrínsecas al modo de producción y, por lo tanto, a la división social y técnica del trabajo. Los locos, los vagabundos, los enfermos crónicos, los delincuentes, los pobres, resultarían poco productivos al capital transformándose en esa masa excedente generada por el mismo sistema. La forma física que asume cualquier frontera artificial es el resultado de la materialización de proyecciones políticas, emotivas y culturales de una sociedad. Ella dice mucho sobre los individuos que la pensaron y construyeron, sus miedos, temores y ambiciones (Tamagnini, 2005, p.688).

Quienes han transitado por el Centro Cerrado de Batán u otros centros cerrados, saben de muros. Si ponemos el foco en los muros físicos externos del Centro Cerrado, esos signos visibles a distancia que recortan espacialmente el territorio material con sus efectos pues separan, ponen distancia, fragmentan el espacio y a los sujetos, ocultando aquello que no debe mostrarse. Sus fronteras son materiales, pero por sobre todo simbólicas. Dentro de ellas se producen, cristalizan y definen subjetividades, se disciplinan cuerpos, tal como expresa Michel Foucault ([1975] 2002).

Y están también los muros internos, los que aíslan y separan a los jóvenes, pero al mismo tiempo, posibilitan y resguardan los encuentros. Tanto es así, que los espacios educativos y culturales, dentro de las cárceles, son vividos por quienes los transitan como liberadores. Nosotrxs llegamos a definir al espacio del taller como *enclave o madriguera*, al modo que Jorge Larrosa (2019) lo define, respecto al aula y la escuela. Allí se instituye otra lógica, la que crea condiciones de posibilidad para ensayar otros modos de existir y de crear lazos. Así lo han expresado algunos de los jóvenes del Centro Cerrado que han pasado por nuestro proyecto en años anteriores y dejaron escrita su experiencia, en los textos de las Antologías: La tinta habla y Las escrituras de los no aptos, elaboradas en 2018 y 2019 respectivamente. Material impreso para distribuir entre los jóvenes.

Sobre ese muro material, construido por el dispositivo penal, como un objeto que impone sus condiciones y atributos, su dureza, un color homogéneo y un límite físico, se creó otro muro, uno ficcional, con una ventana, hueco, de bordes bien delimitados, que conduce la vista hacia un afuera, con seres y objetos amables en un paisaje verde y soleado. Ese más allá se superpone con la puerta que da ingreso al teatro, lugar de nuestros encuentros. En el muro

quedaron representados mediante otros objetos, las preocupaciones, las opciones, los destinos, lo que insiste, el tiempo, lo que se repite una y otra vez de este lado. Del otro lado, algo que opera como esperanza en un por- venir.

Del arte nos interesa su polisemia, la posibilidad que tiene de vehiculizar *ficciones***.**

Ficciones de otros: en formas narrativas, auditivas, visuales, corporales que convocan las propias ficciones singulares y las hacen hablar, historizar, hipotetizar, preguntar, les dan letra a los pibes para decir sus malestares. Pero, además, les dan otra oportunidad y esto creemos, es lo más interesante, con las ficciones podemos decir lo que no es, pues ellas surgen en un fondo de ausencia, para tratar de decir lo indecible, no reproducen la realidad, sino que la fundan, la crean, la convertimos en escena para tomar distancia, para formular preguntas, para intervenirla, para compartirla. (Schiselman, 2018).

Quizá, si uno de los propósitos buscados por el proyecto en este escenario es desarticular enunciados mortíferos que se encarnan y cristalizan en los jóvenes cuerpos con la fijeza de una ley física, entonces, valernos de las variadas ficciones que nos proveen la literatura, la plástica, la música, el teatro o el juego, para inventar nuevas significaciones es estratégico para profanar el discurso de lo instituido, el menor y la delincuencia. También hay que considerar el trabajo sobre la propia posición subjetiva profesional de los talleristas, lo cual posibilita hacer hablar los malestares y los obstáculos que surgen en las prácticas.

A modo de conclusión, podemos afirmar que ese muro ya no es el mismo muro. Tampoco quienes participamos en su producción, porque hubo que preguntar lo que no se sabía, escuchar a otrxs, demorar el tiempo, resignar los intereses individuales por una tarea común y por la transformación que un proyecto colectivo puede provocar en una institución penal.

¿Hasta dónde llegarán sus efectos? En palabras de Gianni Rodari,

> Una piedra arrojada en un estanque provoca ondas concéntricas que se ensanchan sobre su superficie, afectando en su movimiento, con distinta intensidad, con distintos efectos, a la ninfa y a la caña, al barquito de papel y a la balsa del pescador. Objetos que estaban cada uno por su lado, en su paz o en su sueño, son como reclamados a la vida (...). (Gianni Rodari, 1983, p.8).

Sabemos que esta es una posible lectura entre otras. Esperamos las provoque. Gracias por la convocatoria.



Ilustración 1. Inicios del mural. Imagen obtenida por el equipo.



Ilustración 2. El mural finalizado. Imagen obtenida por el equipo.

Bibliografía:

Hrendt, H. ([1959]2018). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política.* Partido de la Revolución Democrática. https://www.prd.org.mx/libros/documentos/libros/Pasado-Futuro-Hannah.pdf

Foucault, M. ([1975] 2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Gerez Ambertín, M. (2006). (Ed.) *Culpa, responsabilidad y castigo en el discurso jurídico y psicoanalítico*. (Vol.1). Letra Viva.

Larrosa, J. (2019). *Esperando no se sabe qué. Sobre el oficio de Profesor*. Noveduc.

Minnicelli, M.S. (2012). Tratamiento social de la violencia notas desde el diálogo del psicoanálisis, la educación y el derecho. *Revista Borromeo*, 3, 529-552. http://borromeo.kennedy.edu.ar revistaborromeo@kennedy.edu.ar

Minnicelli, M. (2013). *Ceremonias mínimas. Una apuesta a la educación en la era del consumo*. Homo Sapiens.

Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía*. Argos Vergara.

Scotti, M.; Zelmanovich, P. y Schiselman, P. (2018). *Para abordar el malestar en las prácticas socioeducativas. A través del cine en diálogo con el psicoanálisis*. Homo Sapiens.

Tamagnini, M. (2023). Muros. En A.Benedetti (Ed.). *Palabras clave para el estudio de las fronteras.* Edición digital. https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras

Zapiola, M.C. (2018). Estado e Infancia en Argentina. Reflexiones sobre un recorrido historiográfico. En L. Lionetti (Ed.). *La historia de las Infancias en América Latina* (91-102). UNCPBA. https://igehcs.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/104/2019/03/La-historia-de-las-infancias.

Zelmanovich, P. (2011). Violencia y desamparo. En: Ministerio de Educación de la Nación. *Cátedra Abierta 2. Ciclo de Conferencias: Aportes para pensar la violencia en las escuelas (95-12)*. https://www.me.gov.ar/construccion/pdf observatorio/catedra2.pdf

¿QUÉ ESTRATEGIAS POÉTICO-POLÍTICAS PARA SOBREVIVIR? APORTES DESDE LA ISLA-TERRITORIO.

Betiana Bellofatto. bbellofatto@untdf.edu.ar
Instituto de Cultura, Sociedad y Estado, Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (ICSE-UNTDF).
María Laura Ise. mlise@untdf.edu.ar
Instituto de Cultura, Sociedad y Estado, Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (ICSE-UNTDF).
Maximiliano Sebastián López. mslopez@untdf.edu.ar
Casa de las Artes, Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (UNTDF).
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: *Clínica Amiga*; prácticas artísticas; territorio.
Resumen: El objetivo de esta ponencia es dar a conocer una experiencia y reflexionar sobre el espacio de encuentro de *Clínica Amiga*, conformado por artistas de distintas disciplinas y procedencias, que habitamos en Ushuaia, Tierra del Fuego (TDF). En este espacio, nos encontramos periódicamente y compartimos procesos creativos y diálogos en torno a nuestra práctica y contexto: un territorio-isla en el que el campo artístico cuenta con escasas instituciones y políticas culturales sostenidas en el tiempo. Junto con esto, realizamos *Paraíso Tropical*, fanzine digital en el que escribimos sobre nuestro trabajo y ponemos en valor distintos materiales y eventos sucedidos en el pasado, a modo de rescate para colaborar con la conformación de un archivo relacionado a las prácticas artísticas en el territorio fueguino.

Territorio

La Isla Grande de Tierra del Fuego forma parte de un archipiélago ubicado entre los océanos Pacífico y Atlántico. Fue el Tratado de Límites de 1881 el que definió que Argentina posee la mitad de la isla y Chile la otra, junto a la mayor parte del conjunto de islas. Cien años más tarde -en 1991- Tierra del Fuego se provincializa, dejando de ser "el último territorio nacional" que existía en el país y pasando a ser la provincia de más reciente creación.

“Desde entonces la Provincia se insulariza a sí misma” (Masotta, 2010, p. 63), y esta afirmación tiene varios sentidos. Observa Masotta en su análisis de campo que si bien el uso del gentilicio para quienes habitamos esta provincia no es el de “isleños” sino que comúnmente se usa la palabra “fueguinxs”, y hay quienes también se autodenominan “antiguos pobladores”, es la categoría de “la isla” la que siempre está presente en la conversación. El tropo de “isla”, según este autor, es una marca constante en el habla e indica distintos aspectos del proceso social fueguino: “llegamos hace tantos años a la isla”, “se fue de la isla”, “¿hace cuánto tiempo estás en la isla?”. El uso de esta categoría ignora el mapa físico y geopolítico de la Isla Grande al reconocer sólo la porción argentina, separándose de las demás islas. En los hechos, tenemos una insularidad compartida con el país vecino e incluso debemos pasar por Chile y hacer aduana y migraciones para salir hacia el continente por vía terrestre. En cambio, “la isla” se usa para narrar procesos vitales de relevancia como traslados y migraciones, o también para hacer referencia al proceso de auge industrial a partir de la sanción de la Ley 19.640 y el gran crecimiento económico ocurrido en la década del ochenta, que da lugar a la idea de “la isla de la fantasía” (Masotta, 2010, p. 36).

Otro aspecto sobre el territorio es el de la coincidencia de varios límites que se superponen: insular, nacional, continental y mundial, mismos que han confluido históricamente en la narración escrita y en la creación de imágenes sobre este lugar. Varios tópicos imaginarios se arraigan en la extensa literatura sobre el territorio austral: el confín y la extremidad, la luz y su ausencia, lo inhóspito, el lugar de paso, el límite, la frontera, el fin del mundo. Algunos de ellos perviven en la actualidad, mientras que otros se han resignificado con el paso del tiempo.

Horlent, Malizia y Van Aert (2020) analizan los imaginarios de la extremidad en el sur de América Latina entre los siglos XVIII y XX, y su incidencia como entramado simbólico que continúa vigente. Pasando por la historia de la constitución de estos imaginarios -que inicia con los documentos de la exploración europea desde el siglo XVIII, sigue por los exploradores del siglo XIX y llega hasta la historia escrita sobre Tierra del Fuego en el siglo XX-, las fuentes históricas que recorren les llevan a asumir que son el prestigio y la autoridad de las mismas lo que le otorga a la noción de extremidad una legitimidad no cuestionada. Los autores resaltan la eficacia de este imaginario para constituirse en el campo simbólico que legitima una organización social y política, que más allá de sus contradicciones, posibilita formas discursivas como la marca del Fin del Mundo, las categorías simbólicas de “antiguo poblador”, o habilita fronteras sociales desde normativas

legales vigentes. En este sentido, analizar los imaginarios instalados en torno a lo extremo de la vida en este territorio, potentes y vitales hasta hoy, les permite comprender ciertas formas de desigualdad y jerarquización política vigentes.

Desde un lugar cercano respecto a la centralidad de la imaginación como actividad creadora del proceso social y de la noción de espacio, Masotta (2010) propone algunas coordenadas para aproximarnos al territorio fueguino. Para este autor, no solo la historia del conocimiento de la zona está atravesada por la relación de centro-periferia, sino que el lugar mismo se ha autodefinido por estos relatos del espacio -las narrativas del fin del mundo, la desaparición de los indígenas, la militarización o la migración-, construyendo el lugar de la imaginación. Así, el espacio, o los "usos imaginarios del espacio", se tornan telón de fondo o protagonista implícito y persistente del drama social de "la isla" (Masotta, 2010, p. 17).

Ligado a esto, es notoria la promoción de la ciudad de Ushuaia como "la más austral del mundo": carteles, restaurantes, souvenirs, el nombre del museo regional, del tren dentro del parque nacional, la política de turismo provincial y el mismo municipio nombran a la ciudad como "fin del mundo". Narrarse como "última frontera" es algo característico de este lugar, un eslogan o marca comercial ya instalado que le aporta esta cuota de exotismo que la hace atractiva para quienes la visitan.

La situación geográfica de Ushuaia y los modos de acceso son datos importantes a tener en cuenta. La ciudad cuenta con una sola entrada por tierra por la Ruta 3, que cruza la cordillera de los Andes y continúa hacia el sur unos pocos kilómetros hasta terminar en la costa del canal Beagle. En cuanto a la población actual, el último censo de 2022 arroja que en Tierra del Fuego hay 190.641 habitantes, 98.017 en Río Grande, 82.615 en Ushuaia, 9.879 en Tolhuin y 130 en la Antártida.

Campo artístico

Si tenemos que caracterizar el campo artístico en TDF, podemos decir que el mismo no está conformado como tal, que observamos dinámicas sueltas y poco continuadas, y que existieron proyectos que de algún modo prometían la constitución del campo, pero que no fueron sostenidos en el tiempo. Con esto queremos señalar que es difícil hallar políticas culturales consolidadas, y quizás esto se deba en parte a las dinámicas de migración. La escasez de espacios culturales, sumada al clima frío y ventoso en algunas temporadas, propician más una suerte de reclusión puertas adentro que un salir al encuentro de lxs otrxs.

Si trazamos algunas líneas, a grandes rasgos, vemos que el año 1966 marca un inicio de institucionalización del campo artístico fueguino al celebrarse el Certamen Nacional de Arte del Hotel Albatros (Ushuaia), convocado por el Gobierno del Territorio Nacional de Tierra del Fuego. Gran parte de estas obras quedaron al resguardo de la Subsecretaría de Cultura del entonces Territorio Nacional y décadas más tarde se integran a la Colección Provincial de Arte, establecida a partir del Programa de Recuperación del Patrimonio Artístico Fueguino en el año 2008, hoy resguardada en el Museo Fueguino de Arte (MFA), creado en 2010.[9] Como área de estudios específica, los análisis sobre colecciones de arte, museos y exposiciones no encuentran aún desarrollo en la Provincia y las publicaciones que los analizan son escasas y desiguales. Tierra del Fuego es, por su misma ubicación, un espacio geográfico que genera vínculos con otras regiones a nivel continental y global; esto ha sido notorio y ha posicionado a la isla como polo de atracción para el campo de las artes visuales en momentos específicos como la Bienal del Fin del Mundo[10] en sus tres ediciones (2007; 2009; 2011) o las ediciones del MAF (Mes del Arte Fueguino, 2011; 2012; 2014), proyecto institucional entre el gobierno de Tierra del Fuego y el Municipio de Ushuaia.[11] Otro lugar posible para el estudio de las artes visuales en la región en grado avanzado de catalogación es el Fondo Documental Niní Bernardello, artista visual, poeta y gestora cultural que vivió en la ciudad de Río Grande. Este fondo documental abarca los años de 1964-2019, y reúne los archivos que la artista recopiló a lo largo de su vida, además de las obras de su autoría, y se encuentran accesibles en la ciudad mencionada.

---

[9] La colección Provincial de Arte se encuentra bajo la esfera de la Dirección Provincial de Museos y Patrimonio y cuenta con 98 obras entre pinturas, esculturas y obras en papel. Las misma tienen diversos orígenes entre los que se encuentran los certámenes del Hotel Albatros, u obras realizadas por personas privadas de su libertad en el ex presidio de Ushuaia. Con la creación del MFA la colección se acrecienta por donaciones y premios adquisición.

[10] La Bienal del Fin del Mundo tuvo sus primeras tres ediciones en la ciudad de Ushuaia y fue un proyecto conjunto argentino-brasileño, realizado por la Fundación Patagonia Arte y Desafío con el apoyo institucional de la Fundación Memorial del Parlamento Latinoamericano de San Pablo, Brasil. La iniciativa nace en el contexto del Año Polar Internacional 2007/2008. Cada edición presentó las siguientes consignas: "Pensar en el fin del mundo, qué otro mundo es posible", "Intemperie" y "Antropoceno". Plantea así una reflexión en torno al medio ambiente.

[11] El MAF es creado en 2010 para dar visibilidad a los artistas de la región fueguina con miras a su integración en circuitos nacionales e internacionales más amplios, a modo de plataforma de gestión para el desarrollo de las artes, con la participación de instituciones públicas y privadas. Se gestiona entre el gobierno y el municipio de Tierra del Fuego. Se organizaron tres ediciones (2011, 2012 y 2014) cada una con una propuesta curatorial y eje temático diferenciado. A grandes rasgos, este proyecto expositivo y plataforma de gestión de las artes, indaga los sentidos de habitar un territorio que tiene fuertes componentes míticos y que se caracteriza además por una identidad absolutamente heterogénea (Matilde Marín, catálogo MAF 2011). Para ampliar sobre esto se puede revisar: Ise, M. L. & Ríos, M. P. (2022). Margen, reclusión, límite y aislamiento: representaciones de Tierra del Fuego en el arte y la literatura contemporáneos. En: Menard, A. y Aguilera O. (Eds.). *Magallanes 1520-2020: historias, pueblos, imágenes.* Chile: Social-Ediciones; Universidad de Magallanes. (pp. 341-362).

Se suma a este panorama la ausencia a nivel provincial de espacios de formación profesional vinculados al campo del arte desde lo histórico, lo teórico o la producción (nivel terciario, carreras de grado o posgrado); un circuito comercial que favorezca la circulación y promoción de las producciones, y la escasez de espacios expositivos con políticas previsibles.[12] Por otro lado, la existencia de una escritura especializada que retome los discursos expositivos es poco frecuente y discontinua, y podemos encontrar algunas publicaciones que las reseñan como la revista *Colores Complementarios*[13] (2009-2017). Sí encontramos un núcleo de publicaciones de proyectos y producciones de artistas publicados por la Editora Cultural de Tierra del Fuego desde el año 2008 a partir de convocatorias. Al tener estos aspectos en cuenta, podemos decir que el campo del arte en Tierra del Fuego presenta rasgos incipientes, con escasas políticas públicas o privadas sostenidas en el tiempo que lo impulsen, más bien, el dato es que han sido interrumpidas. Por todo esto, podemos decir que es un campo con vacancia de investigaciones académicas sistemáticas.

Clínica Amiga

En este contexto, se dio el impulso de abrir nuestras casas, en un afán de volver a nuestro favor lo condicionante del territorio. *Clínica Amiga* surge en 2018 de la mano de un grupo reducido de artistas y amigxs residentes en Ushuaia que deciden organizarse colectivamente para llevar adelante un espacio de clínica. En 2019 este grupo crece y se fortalece luego de la realización de una clínica del Consejo Federal de Inversiones (CFI), coordinada por Andrés Labaké. Tras el corte de la pandemia, retoma la regularidad de las reuniones desde el inicio de 2021. Hoy existe como espacio independiente y autogestivo que reúne alrededor de quince artistas de distintas disciplinas con intereses en común.

¿Qué sucede en *Clínica Amiga*? Nos reunimos en la casa de algunx de nosotrxs, generalmente un sábado al mes, por la noche. De antemano se establece quiénes van exponer sus procesos ese día. Cada artista prepara su exposición en un formato completamente libre; la cuestión pasa por buscar una forma de mostrar, generalmente por primera vez, un trabajo en desarrollo. Nuestro trabajo como artistas es generalmente muy

[12] En este sentido, la única convocatoria abierta y con apoyo económico para el desarrollo de proyectos expositivos, destinada a curadores y artistas de la isla que se ha mantenido ha sido la del MFA desde el inicio de la actual gestión gubernamental, cuyo antecedente se encuentra en el ámbito del Municipio de Río Grande. Esto último ha generado un incipiente espacio para la práctica de la curaduría.

[13] *Colores Complementarios* fue una publicación mensual editada en Ushuaia por Claudia y Eugenia Pacheco, de distribución gratuita en la provincia de Tierra del Fuego AIAS. Se publicaron 95 números, impresos en papel, de julio de 2009 a diciembre de 2017.

solitario. Por lo tanto, el factor de una primera mirada externa genera una necesidad de ordenar y pensar de qué manera narramos nuestros procesos de trabajo. Los formatos de presentación son muy variados: a veces usamos un proyector, algunos eligen traer la obra y charlar alrededor de ella, mostrar un cuaderno en el que han venido trabajando, una serie de dibujos o bordados sobre la mesa, leer lo que se ha escrito o hacer una performance con sonido, voz y luz. No se trata de una exhibición o una conferencia, sino que es un lugar íntimo, con pares, conocidxs, amigxs, que aportan con su mirada crítica y constructiva. La presentación es un momento de escucha atenta. Los comentarios que siguen generan un rizoma que sigue creciendo hasta varios días después: obras de referencia, películas, autorxs que estamos leyendo, etcétera. Se despliega una red de vínculos y referencias que constituye una instancia de aprendizaje para todxs. Se hacen preguntas desde un lugar de cuidado y aporte constructivo. Cada unx de los que participamos sabemos que hay un par que se está exponiendo, un colega que comparte ese algo con nosotrxs. Somos un grupo de personas que invadimos esa intimidad, tanto del anfitrión como del artista que expone, para tratar de acompañar, construir y aprender sobre procesos artísticos contemporáneos.



Imagen 1: Reunión de Clínica Amiga, 2023. Fotografía: Izhar Gómez.

Luego de esta dinámica sigue el convivio: se abre el espacio de comer y tomar, que es siempre a la canasta, y en general hay cosas muy ricas hechas en casa con mucho amor para lxs colegas. Acá se pasan los “avisos parroquiales”, se habla de proyectos en curso,

nacen otros más, se celebran cumpleaños e incluso ha habido simulacros de cumpleaños. Se trata de compartir, de encontrarnos con lxs otrxs, de inspirarnos con lo que traen e intercambiar saberes. Es una oportunidad que generamos para ver y respirar arte en una ciudad donde casi no hay muestras. Es un espacio para nutrirnos, escucharnos, compartir y aprender.

Somos artistas que, sin conocernos de antemano, decidimos sostener un espacio respetuoso de pensamiento crítico horizontal donde se socializa el arte y construimos redes que se basan en vínculos afectivos para sobrevivir en un espacio hostil y poco receptivo para el campo del arte. En un entorno de escaso apoyo institucional, generamos nuestras propias estrategias para seguir alimentando y circulando nuestra práctica. *Clínica Amiga* se constituye como un refugio y un sostén donde lo colectivo deviene potencia.

Al fungir como núcleo de encuentro, este espacio es también un marco en el que germinan proyectos colectivos diversos: la gestión de una residencia en la ciudad de Tolhuin; una muestra colectiva de artistas mujeres; el apoyo para convocatorias de proyectos expositivos; y además, la posibilidad de narrarnos con la publicación de un fanzine digital: *Paraíso Tropical*[14].

Expansión: *Paraíso Tropical*

En este fanzine/folletín, que fue tomando formato de revista, escribimos sobre nuestro trabajo y le damos un lugar: es el recurso que generamos para que nuestras producciones puedan circular y salir del territorio. La publicación funciona también como archivo en construcción, que rescata y pone en valor distintas prácticas y eventos artísticos: exposiciones más o menos recientes, notas periodísticas, revistas que dejaron de circular, algún material en torno a las artes visuales que solo existe en papel, entre otras cosas. Este espacio es también un modo de existir en este, nuestro paraíso inventado, donde ya contamos con seis números publicados y accesibles en línea.

La acción de escribir -escribirnos- nos ubica en el lugar de reconocernos como artistas, como gestores y como parte de una historia en construcción. Encontrarnos a charlar y ver la obra del otrx fue un primer paso, el siguiente fue pensar de qué manera darnos a conocer. Para esto, es inevitable pensar en un otrx, ese otro espectador que se encuentra con nuestra obra y es interpelado por ella. También es inevitable pensar en el paso del tiempo, en la memoria escrita y el testimonio de las prácticas artísticas que se llevan adelante en el territorio: qué imaginarios nos están proponiendo, desde qué lenguajes.

[14] Se puede leer y descargar de https://www.instagram.com/paraisotropicaltdf/

Espectador, tiempo y territorio son elementos importantes para todxs los hacedorxs y gestorxs de arte en TDF. La constante migración de personas genera que no se conozca lo que se hizo anteriormente; además, es difícil rastrear acciones artísticas pasadas o no existen espacios donde se hable o estudie sobre ellas, algo así como archivos de consulta. Junto con esto, es difícil encontrar al público, especializado o no, si los espacios son pocos y los que hay no fueron pensados como espacios de exhibición. Ante este panorama, la idea de poder mostrar lo que hacemos, escribirnos y redescubrir acciones pasadas adquiere un sentido sustantivo. Nos servimos de plataformas virtuales como *Instagram* para darnos a conocer. Allí es posible descargar gratuitamente los archivos PDF almacenados en *Google Drive*.

La revista fue pensada como un espacio de exhibición donde la curaduría de las imágenes las hace el propio artista, pero quien escribe sobre ella es unx otrx. De esta forma posibilitamos una circulación de miradas, ampliamos el campo crítico y validamos nuestra palabra como artistas/curadorxs. Una mirada sensible de la obra de un par. *Sensaciones y sentimientos* es el nombre que recibe esta sección, y es la más cercana a la experiencia que tenemos en los encuentros de clínica, donde con amorosidad y cuidado compartimos una mirada crítica sobre la obra del otrx. El siguiente apartado que se asemeja bastante a la experiencia de Clínica es el *Rizoma,* especie de apunte que suele tomar quien expone su trabajo al grupo, donde figuran las ideas, recomendaciones, enlaces o referencias que se van sumando al compartir la obra. *Noticias del Trópico* es una sección donde se documentan eventos culturales del pasado reciente, de los cuales había poco registro: muestras de artes, eventos culturales y experiencias como el proyecto *Closet*, *Les invisibles*, *Diario de un hueso curvo* y *Feria alpina* quedaron plasmadas. *Rescates*, otra sección del fanzine digital, sigue la lógica de traer a la actualidad en un nuevo formato, eventos, entrevistas, notas de relevancia histórica referentes a la cultura en TDF. Apunta a poder acceder en formato digital a registros o documentos que consideramos importantes y son difíciles de conseguir en la web. Visitamos bibliotecas y rastreamos en revistas, libros o publicaciones antiguas algunos textos que consideramos importantes para la historia cultural de TDF. Como todo en el fanzine, la selección es caprichosa. El apartado *Maldita primavera* surge como espacio de denuncia de situaciones desfavorables que vivimos como artistas, un poco como catalizador del reclamo o simple catarsis. Por último, el fanzine incorpora una sección de *Santites,* a modo de gesto de compartir este sentir de refugio con el resto, de ser protección. El *santite* lo realiza el/la artista protagonista de cada número, ya sea inventando unx nuevx o interviniendo una imagen preexistente.



Imagen 2: *Santites*, de Victoria del Valle. Paraíso tropical N.º 2.

Paraíso Tropical rompe límites y cruza fronteras, un poco como hacemos cada vez que tenemos que salir de nuestras casas para juntarnos con otrxs. *Paraíso* se disfruta porque eso que parece complicado se volvió un hábito, ese ir hacia afuera es interesante ya que nos da una devolución de otrxs que de otra forma no tendríamos y eso nos enriquece. El compartir como piedra fundamental, el no olvidar como premisa, porque otrxs han hecho lo mismo y es más fácil seguir cuando algo del camino ya está allanado.

Paraíso Tropical busca ser, entonces, una herramienta de circulación de la obra de lxs artistas de *Clínica Amiga* y compartir una pequeña porción de lo que pasa allí. Quiere ser un espacio que aporte algo a la comunidad, al socializar experiencias pasadas y compartir otros proyectos que sucedieron en la isla. Por ello, también tiene cierta autonomía de la clínica. En Tierra del Fuego hubo varias revistas culturales a lo largo del tiempo, muchas de las cuales utilizamos como referencia en la sección *Rescates*. En su mayoría, sus nombres remiten a palabras propias de las culturas locales (yagán o shelk´nam), por su fuerte peso simbólico. En nuestra experiencia, no quisimos apropiarnos de estos símbolos o palabras, ni hacer un uso superficial o descuidado de estos términos. Tampoco volver a insistir con los tópicos recurrentes del fin del mundo y aledaños.

Al buscar un nombre para nuestra publicación, se dieron discusiones interesantes. Analizamos las características de quienes participamos en la clínica, y nos dimos cuenta de que la gran mayoría somos migrantes, argentinxs o extranjerxs que llegamos al territorio buscando nuevas posibilidades de vida: *buscar un norte*, como se dice frecuentemente, que para nosotrxs quedaba al sur del continente. Nuestro Norte en el Sur,

como un anhelo, una utopía de llegar a ese paraíso de una vida tranquila y deseada. Llegamos a Tierra del Fuego buscando nuestro *Paraíso Tropical*. De manera amistosa, en el espacio de la clínica encontramos esa isla de cálido afecto, nuestro espacio cómodo, nuestro lugar seguro para compartir con el resto de la comunidad. El imaginario común que liga este territorio con los lugares de lo extremo, el confín, el lugar inhóspito, se convierte en otro imaginario común ligado al afecto y a los posibles lugares de enunciación que se pueden plasmar desde el relato de las artes.

Bibliografía:

Catálogo MAF (Mes del Arte Fueguino) (2011). Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Horlent, L., Malizia, M. & Van Aert, P. (2020). Tierra del Fuego: imaginarios sobre la extremidad en el sur de América Latina entre los siglos XVIII y XX. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea 7* (12), 79-103. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/28625

Masotta, C. (2010). *Insularidad y fuga. Problemas de localización en la Tierra del Fuego.* [Tesis de Doctorado no publicada]. Universidad de Buenos Aires.

TEATRO POLÍTICO HOY: UN ESPACIO PARA EL ATRAPASUEÑOS.

Gina Biagioli. ginabiagioliteatro@gmail.com

Facultad de Arte - UNICEN.

Magdalena Cataldo. cataldomagdalena@gmail.com

Facultad de Arte - UNICEN.

Ivanna Baldini. baldini.in@hotmail.com

Facultad de Arte - UNICEN.

GT 4: Investigación a través de la propia Práctica Artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=yfInW6ef72Q

Palabras clave: Cultura Popular; Teatro del Oprimido; Teatro Político.

Este trabajo nace de un profundo estado de insatisfacción y de la ineludible necesidad de hacerle frente.

Empieza con una pregunta que fue inicialmente de una de nosotras, y que se hizo colectiva, también, por pura necesidad.

Una pregunta sobre el Poder (el poder hacer, ese que debatía Rubén Dri poco después del 2001).

Una pregunta sobre el Teatro que nos metió en un embrollo conceptual sobre lo que llamamos (¿también, por necesidad?) "teatro político"…

Y que perfila, de a poco, una respuesta poética. Tal vez, al decir de Brecht, un canto sobre los tiempos sombríos.[15]

¿Qué puede el teatro político hoy, en Tandil? En el contexto de imposición brutal de un régimen neoliberal fascista, que se vale de la mercantilización (y precarización) de los vínculos sociales, de la burocratización de las que otrora fueron herramientas de lucha y del adoctrinamiento de los cuerpos, ¿qué sentido tiene nuestra práctica? ¿Puede contribuir a la recuperación de la sensibilidad social, a la organización comunitaria, al respeto por la vida? ¿Puede ayudar a reconstruir horizontes y caminos de lucha?

[15] *En los tiempos sombríos /¿se cantará también? / También se cantará / sobre los tiempos sombríos.* (Brecht, 1999, p. 79).

1. El contexto, o de donde nacen las preguntas.

20 de diciembre de 2023. Milei presenta su decreto de desregulación de la economía. En Tandil llovizna. Una organización de izquierda, sin banderas, se sube a la glorieta de la plaza del centro. La convocatoria no circuló por ningún lado. Una mujer empieza a leer un comunicado en el celular. La obediencia de esa ronda contrasta con los gritos de unos pibes que están desde antes. Miradas de desaprobación. Me acerco a uno de los pibes para invitarlo a escuchar, y me responde: "Madre, es el presidente, hay que hacer lo que el presidente diga".

El documento es muy largo. Una voz se sincera: "nadie está escuchando". De común acuerdo deciden dejar de leer, sacarse la foto y retirarse.

Intercambio contactos con la referenta y le digo, con un poco de vergüenza: "Yo hago teatro… con una metodología para tratar problemas sociales… por ahí podemos hacer algo…" O algo así. No sé bien qué le digo, ni qué entiende. "Yo (Gina) hago teatro…" ¿Qué carajo puede el teatro, en este contexto en el que medio pueblo anestesiado llora en su casa la derrota electoral, los pibes del bardo asumen que hay que hacer lo que diga el presidente y la única manifestación pública, de una organización piquetera, es este acto protocolar de cuerpos rígidos leyendo para la foto?

Al día siguiente circula un flyer por WhatsApp con el eslogan "pará la mano Milei" y dos mil personas se autoconvocan a hacer ruido en la esquina de la plaza. Se arma un grupo de WhatsApp por el cual se llama a una asamblea el 27 de diciembre y luego a otra el 2 de enero. Las centrales sindicales solo anuncian un paro para el 24 de enero. La Asamblea se autodenomina "Tandil Resiste", define sus consignas, entabla vínculos con otras organizaciones, llama a movilizar, organiza un Festival. Crece.

Surgen otras dos organizaciones locales con objetivos aparentemente comunes: una "Mesa Intersindical" y una "Multisectorial". Mezquindades de por medio, la unidad se fragmenta y es tema de debate en la Asamblea, que permanece como la única organización donde cada persona participa sin delegadxs, y donde las discusiones son cada vez más largas y con menos gente.

Como estrategia para invitar a la comunidad a promover el diálogo desde un lugar más sensible, donde "poner el cuerpo" y revelar informaciones y sensaciones a las que no se llega solamente hablando u opinando, proponemos en la Asamblea hacer teatro foro,

> *técnica teatral en la cual la barrera entre palco y platea es destruida y el diálogo directo implementado. Se produce una representación escénica de un problema real –con personas que vivencian el problema- donde oprimidos y opresores entran en conflicto en la defensa de sus deseos e intereses. La puesta en escena es presentada*

como pregunta abierta a la platea, que, después de verla, es invitada a entrar en la escena, intervenir en la acción dramática, y buscar alternativas para la transformación de la realidad. (Santos, 2016, p. 85)



Desde la Asamblea Autoconvocada #TandilResiste invitamos a participar del ¡TALLER DE TEATRO FORO ‼️
A partir de juegos y ejercicios de Teatro del Oprimido, crearemos una escena de teatro foro sobre problemas sociales que atravesamos.
En el teatro foro el público es invitado a entrar en la escena, ocupar el lugar del personaje oprimido e improvisar alternativas para cambiar la situación.
Una vez terminado el taller, nuestro objetivo será llevar la escena a todos lados, para reflexionar con la comunidad a través del cuerpo y la palabra y construir organización y solidaridad.
NO SE NECESITA EXPERIENCIA PREVIA.
¡TE ESPERAMOS!

2. Hacia una definición política de nuestro teatro.

"Todo teatro es político, porque políticas son todas las actividades humanas" (Boal, 2009, p. 11), dice Augusto Boal, y estamos de acuerdo. Pero hay un tipo de teatro al que comúnmente llamamos "teatro político": el teatro que asume su intención de "hacer política", de incidir en la organización de la sociedad, en la forma en que las personas entienden las relaciones de poder y se posicionan o intervienen al respecto.

En general, se asocia a la denuncia social, a formas que incitan a la crítica o a algún tipo de acción política, o incluso a la propaganda del programa de un sector o partido popular o de izquierda. Sería raro encontrar "teatro político de derecha" (lo hay, y mucho) que se autodefina como tal. En Tandil, por ejemplo, quienes hacemos teatro político nos identificamos con el Teatro del Oprimido, el Teatro Comunitario, el artivismo feminista o temas políticos explícitos y hasta partidarios. El concepto abarca un abanico tan extenso de manifestaciones, algunas hasta antagónicas entre sí, que tal vez nuestra urgencia no sea definir tanto el teatro político en sí, como el teatro político que nos interesa.

Sin duda, el mayor referente del teatro político es Bertolt Brecht. Cronológicamente, antes de él vale mencionar a su amigo Erwin Piscator, quien instituye la terminología con la

publicación del libro *Teatro Político* en Alemania en 1929. Lo que caracteriza las ideas de estos dos autores es la adhesión a la perspectiva marxista tanto en el análisis de las relaciones sociales como en la elaboración de procedimientos técnicos y poéticos orientados a expresar y estimular la crítica. Entre quienes retoman estas ideas en América Latina destacamos a Augusto Boal, quien sistematiza el Teatro del Oprimido.

Si bien hoy no tendría sentido abrazar literalmente "el proceso de revolución social que desde hace cien años se cumple, con intensidad creciente en Europa" (Piscator, 1957, p. 10), o asumir que el teatro sea un "ensayo de la revolución" (Boal, 2009, p. 19), aunque la utopía revolucionaria se asuma fracasada y el abismo entre capital y trabajo haga cada vez más difícil el estallido de las contradicciones, seguimos necesitando un teatro que nos permita vernos como sujetos históricos de un mundo transformable.

Gobierna la derecha con el apoyo de las corporaciones que se benefician de ella y de un pueblo que la votó a costa de sus propios intereses. Caen los salarios y aumentan los despidos, el costo de vida y la pobreza; el plan del gobierno es desfinanciar lo público, desregular la economía y criminalizar la protesta. El amplio espectro de votantes que en las últimas elecciones apoyó la candidatura del peronismo como el "menos peor" no solo fracasó, sino que está desarticulado.

Los únicos gestos políticos masivos contra el gobierno son en la calle: las reacciones al DNU el 21 de diciembre, la marcha del 8M, la del 24 de marzo, y la marcha federal universitaria el 23 de abril. Resulta significativo que ninguna de estas manifestaciones es convocada por estructuras tradicionales como los partidos o los sindicatos (la marcha universitaria es convocada por los rectores, otras responden a fechas reivindicativas, y los cacerolazos contra el DNU, si bien minoritarios, son espontáneos).

Dice Judith Butler:

> *Cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos (virtuales incluidos) están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significante, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales*
>
> *y políticas que hagan la vida más digna, más vivible, de manera que ésta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas.* (Butler, 2017, p. 18)

La coyuntura nos obliga a crear formas no tradicionales de ejercicio político y en Tandil, de uno de los cacerolazos, nace la Asamblea Tandil Resiste. Desde aquí, nuestra forma de teatro político será la que abone a la construcción política de base y discuta las relaciones sociales desde la perspectiva del materialismo dialéctico. Tenemos un conocimiento acumulado: el de los años de movilización que siguieron a las asambleas populares de 2001, y que, no casualmente, coincidieron con la multiplicación del Teatro del

Oprimido en Argentina (VacaBonsai, 2021).

Claro que el contexto es diferente. Nuestra asamblea no puede ser una copia de aquellas asambleas de los 2000 que fueron, para una generación, espacios de formación política. Nuestro teatro, tampoco. Han crecido los feminismos, han ganado adhesión algunos discursos progresistas, pero la precarización de nuestras condiciones de trabajo es tal que no tenemos tiempo ni espacio para juntarnos. Las formas artísticas más artesanales conviven con la espectacularización de la vida cotidiana a través de las pantallas. Algunas organizaciones compañeras que hace 20 años defendían la autonomía y la construcción de poder, hoy son el furgón de cola de un partido y se preocupan más por disputar el poder que por construirlo.

Esperamos que tanto la Asamblea como la escena puedan llegar más allá de su eventual fuerza plebiscitaria o su fugaz impacto estético. Esperamos que el convivio provisorio que ambas experiencias brindan sea terreno fértil para la circulación de los afectos, la sensibilización de las voluntades y la emergencia de un nuevo sujeto político, colectivo y protagonista.

3. El proceso creativo, o donde se buscan las respuestas.

El taller de teatro foro tiene lugar durante cuatro jueves sucesivos en un aula cedida por la Facultad de Arte, en el centro de Tandil. Participan inicialmente 14 personas, de distintas edades, en su mayoría mujeres. El primer día, que tiene como objetivo identificar temáticas de interés a partir de los juegos, un pequeño grupo crea la siguiente imagen:



Foto: Ivanna Baldini.

Luego de que el resto de lxs compañerxs la analiza, el grupo creador cuenta que se trata de una situación actual, en la que algunas de las integrantes están involucradas: el inminente desalojo del Centro Cultural Atrapasueños, un espacio autogestivo del barrio Tropezón, en la periferia tandilense, que funciona desde hace 13 años en un galpón alquilado. Avalada por la derogación de la ley de alquileres, la dueña del galpón ha quintuplicado el valor del alquiler y el Municipio, que pagaba el alquiler, manifiesta que no puede hacerse cargo del monto.

Decidimos tomar ese tema para la creación de nuestra pieza de teatro foro con la esperanza de que exponer al gobierno municipal y movilizar el debate y la acción en la comunidad, pueda ayudar al "Atrapa" a sostener su espacio. Pero en las semanas siguientes la situación cambia. La organización decide aceptar el fin del alquiler. Negocian con el Municipio el traslado provisorio de sus actividades a la Sociedad de Fomento y convocan a un Festival de "Abrazo al Atrapa", el 9 de marzo, para despedir el galpón. Resolvemos participar con el estreno de nuestra escena.

El cambio de coyuntura nos obliga a cambiar la indagación estética. El foco ya no estaría puesto en evitar el desalojo, sino en la posibilidad de contribuir a la lucha por el espacio propio. La técnica nos exige identificar opresores, oprimidxs, posibles interlocutorxs y aliades, contextualizar e historizar la situación, para mostrar que no es un problema

privado, sino social, en una realidad transformable. Empezamos a acopiar materiales (aquí y aquí las palabras de Lucas Duarte, uno de los fundadores del centro cultural. Duarte, L: comunicación personal, 29 de febrero de 2024). Haciendo juegos de "máscaras y rituales" caracterizamos personajes y relaciones de poder. Construimos máquinas de ritmos de Argentina, de Tandil y del Atrapasueños.

Encontramos una limitación estética: la murga "La Soñada" es parte vital de la identidad y de la historia del Atrapa, pero en nuestro grupo no hay nadie que sepa tocar ni bailar.

Nuestra intención es dramatúrgica y política. A través del teatro, estamos haciendo una lectura de la situación que podría ayudar a construir la estrategia que el Atrapa todavía no tiene. Llega el 9 de marzo y como no tenemos una escena para mostrar en el Festival decidimos mostrar algo de nuestro proceso, invitando a las personas presentes a participar de un ejercicio.

Se inicia una nueva etapa. A partir del festival y del ejercicio compartido la Murga La Soñada se suma a nuestro proceso. Tomamos contacto con otras personas que participaron del centro cultural y su red de afectos desde los orígenes. Ampliamos nuestro acopio de materiales y empezamos a ensayar en el barrio, primero en el galpón (un único encuentro antes de que entreguen la llave), y luego en la plaza. A nuestras herramientas teatrales se suma un repertorio de saberes populares que la Murga domina a la perfección (para escuchar aquí y aquí; M. Correa, comunicación personal, 4 de junio de 2024).

Desde la dirección pensamos cómo reelaborar la dramaturgia, identificando conflictos e interlocutorxs válidxs para crear escenas "foreables"; es decir, escenas en las cuales el público pueda identificarse con un personaje, entrar en su lugar e intentar cambiar la situación. Empezamos a investigarlas mediante ejercicios de improvisación. A través de distintas técnicas de teatro periodístico (Boal, 2014, pp. 47-62) extrañamos la lectura de una noticia de 2013, en la que el Municipio se comprometía a ceder un terreno para la construcción del espacio propio.

Al momento de presentar nuestra perfoponencia la obra sigue en construcción. Elegimos mostrar dos fragmentos, la "máquina del Atrapa" y el ejercicio de teatro periodístico. La noche anterior, ensayamos en el aula donde actuaremos y fabricamos algunos elementos de utilería y vestuario usando papel de diario. Nuevamente, la estrategia será abrir el proceso e incluir un ejercicio que habilite la participación del público.

4. ¿Y las respuestas?

¿Y si bailamos? con los pies en la tierra
como los negros, los pobres, los locos y los marginados,
aquellos que levantan
banderas de resistencia.

(Correa, 2024)

Dice Boal que en el Teatro, y en el Arte en general, se amalgaman el Pensamiento Simbólico y el Pensamiento Sensible, que se concreta como la actividad cognitiva que es y no solo como un mero registro de sensaciones (Boal, 2012,137-138). Y es asombrosamente bello verlo operar: en la práctica las síntesis llegan como el rayo, con la potencia de un signo que penetra el presente y lo cambia todo.

Por eso buscamos las respuestas en la práctica.

No sabemos qué puede el teatro político hoy en Tandil. Estamos apenas empezando a saber *qué puede nuestro teatro*, nuestro intento, nuestro proceso creativo.

Y puede, entre otras cosas, poner en articulación una Asamblea Ciudadana con una organización barrial para el abordaje estético de un problema social concreto. La articulación nutre a ambos espacios: al Atrapasueños le ofrece un respaldo, el de saber que su problema está siendo

visibilizado y que hay una organización dispuesta a acompañar la lucha; a la Asamblea, el Atrapa le enseña sobre escucha, madurez de vínculos, cuidado y construcción colectiva.

Puede revelar las contradicciones de la realidad en una metáfora, un chiste o una lágrima. “Estamos orgullosos de concluir semejante obra y poder inaugurar hoy… el barral de la ventana” (G. del Campo, comunicación personal, 7 de marzo de 2024), dice el intendente en una improvisación, y nos reímos…

Puede poner en valor saberes populares ancestrales, como los toques de la Murga.

Puede concretarse en la escasez de tiempo, espacio y recursos materiales; corroborando la paradoja que Judith Butler (2017) atribuye a las asambleas: sobre las condiciones de precariedad, tener que actuar para generar y preservar las condiciones de posibilidad de la actuación (p. 23).

Puede contar la historia de un espacio que recupera los sueños de varias generaciones de una comunidad. Puede denunciar una injusticia.

Puede presentar escenas de teatro popular hechas por un grupo de un barrio periférico en un congreso académico en el centro de la ciudad, y darles a sus protagonistas un lugar de reconocimiento para decir lo que sienten, lo que piensan, y cómo creen que lxs pueden ayudar.

Puede poner a prueba los juegos y ejercicios del Teatro del Oprimido como técnica de investigación del campo de la práctica escénica y como herramienta para la construcción de lecturas y estrategias políticas.

Puede encontrarnos en el nosotres, en el abrazo y el disfrute. Y hacernos transmutar la angustia por el presente en la fuerza de la lucha colectiva por el futuro.

Y puede enseñarnos que, cuando no llegamos con el producto terminado, podemos compartir el proceso y abrir la pregunta a la participación del público. Seguramente se nos están escapando muchos "poderes", y tal como hemos aprendido, queremos pedirles que si tienen alguna sensación, idea o intuición sobre algo más que *pueda* nuestro proceso, nos lo hagan saber aquí. Lo agregaremos a la lista y lo tendremos en cuenta en futuros ensayos.

Muchas gracias.

Bibliografía:

Boal, A. (2012). La Estética del oprimido. Alba Editorial

Boal, A. (2009). Teatro del Oprimido Teoría y práctica. Alba Editorial.

Boal, A. (2014). Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Corregidor.

Brecht, B. (1999). Poemas y canciones. Alianza Editorial.

Butler, J. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. Paidós.

Correa, M. (2024). Adaptación de Glosa de la Murga La Soñada para la dramaturgia de la obra de teatro foro.

Dri, R. (2004). Debate sobre el poder en el movimiento popular. *VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. https://cdsa.aacademica.org/000-045/103.pdf

Piscator, E. (1957). Teatro político. Editorial Futuro.

Santos, B. (2016). Teatro do Oprimido Raízes e asas. Ibis Libris.

VacaBonsai. Colectivo Audiovisual. (2021, 7 de agosto). Escenas de un país. Teatro del Oprimido en Argentina después de 2001 [Video] https://www.youtube.com/watch?v=6pdvaJD7ogw&t=342s

Enlaces de artículos periodísticos:

El Eco de Tandil (2013, 18 de abril). El centro cultural Atrapasueños tendrá su espacio propio, tras la preocupación por la venta del predio, en *El Eco de Tandil.* https://www.eleco.com.ar/interes-general/el-centro-cultural-atrapasuenos-tendra-su-espacio-propio-tras-la-preocupacion-por-la-venta-del-predio

HISTORIAS DE FULANITO.

Gina Biagioli. ginabiagioli.teatro@gmail.com
Josefina Equiza. josefinaculturaunicen2024@gmail.com
Joaquín Borches. borjour@gmail.com
Mirmidones A.C.
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contexto de encierro punitivo.

Palabras clave: contexto de encierro; teatro del oprimido; audiovisual.
Resumen: El trabajo aborda la experiencia del taller de teatro de Mirmidones en la UP N° 37 de Barker. Recuperando grandes preguntas como ¿qué es el teatro? o ¿cómo generar estrategias que colaboren en el proceso de liberación del sujeto en contexto de encierro?, observamos una práctica de cinco años que transformó nuestras concepciones previas sobre el quehacer teatral. La creación colectiva de un material audiovisual, por la cual sus protagonistas resignifican sus propias historias de vida, representa la síntesis de un proceso por el cual reformulamos nuestras expectativas estéticas, pedagógicas y éticas, y pudimos acercarnos a la definición de un encuadre teórico metodológico acorde al contexto.

Mirmidones

Mirmidones es una Organización Social (Asociación Civil) sin fines de lucro que utiliza el deporte, la cultura y la formación en oficios como herramientas de transformación para lograr la futura reinserción social en un grupo poblacional que hoy está privado de su libertad en la Unidad N°37 de Barker.

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos desde que empezamos con esta actividad, allá por noviembre de 2016, podemos decir que la incorporación de hábitos saludables en la rutina del pabellón 1, ha mejorado notablemente la convivencia, bajando los niveles de conflictividad y violencia.

Nuestra labor tiene dos ejes de trabajo, el desarrollo de las habilidades socio-emocionales con actividades deportivas y culturales, y el desarrollo de habilidades socio-económicas a través de la formación en oficios.

Este abordaje integral en la formación de personas privadas de su libertad pretende ayudar a construir recursos para superar los factores que contribuyeron a su comportamiento delictivo, y fomentar un cambio positivo en su vida, con el objetivo de bajar la tasa de reincidencia.
Mirmidones, en su rol de actor social y en tanto representante del afuera, aporta una mirada capaz de romper el binomio cárcel-detenido en el que queda entrampado el sujeto, buscando brindar herramientas que permitan hacer frente a la exclusión y la marginalidad a través de la recomposición del lazo social.
La cárcel necesariamente produce dolor y sufrimiento psíquico. Debemos pensar en otros modos posibles de habitarla. Debemos pensar cómo hacer de estos espacios, lugares en los que se pueda vivir. Todas las acciones que pretendan garantizar los derechos de las personas pueden considerarse acciones que apuntan a la salud mental, a la inclusión y a la resocialización. Ese es nuestro compromiso.
A partir este proyecto, la unidad funcional de convivencia conocida como “pabellón” pasa a ser concebida como un club: un espacio de respeto mutuo para la convivencia sana en el que los miembros tienen el objetivo de la transformación a partir del deporte, el arte, la cultura, la espiritualidad y el trabajo.

Taller de teatro en contexto de encierro

En 2018 se inició el taller de teatro, a cargo de los profesores voluntarios Javier Lester y Tito Lanfranqui. El objetivo principal era acercar a los integrantes de Mirmidones herramientas del lenguaje teatral a través del juego dramático. Se buscaba observar, resignificar y reelaborar los patrones expresivos y de relación de la práctica del rugby, con una perspectiva sensible. La primera necesidad fue generar un ambiente de confianza para habilitar la entrega, la desinhibición, la escucha y la predisposición a poner en común ideas y sentimientos propios.
La frecuencia del taller era quincenal, con un grupo que tenía ingresos y egresos de personas permanentemente. Esta modalidad se sostuvo dos años consecutivos. Los objetivos planteados fueron cumplidos satisfactoriamente, dando como resultado la familiarización de los internos con la dinámica del taller, como así también, mejoras evidentes en la convivencia dentro del pabellón, y reafirmando al interior de Mirmidones la importancia de las actividades artísticas y culturales.
En 2020, primero en formato presencial y luego virtual, ajustándonos a las normas sanitarias impuestas por la pandemia, comenzamos a coordinar el taller nosotrxs: Josefina Equiza y Joaquín Borches, ambos egresadxs de la Facultad de Arte UNICEN, también voluntarixs.

El taller fue un éxito: asistían setenta internos. Pero a la alegría de semejante recepción, se nos contraponía la frustración de no poder profundizar en ningún abordaje escénico, por el escaso tiempo y el grupo tan numeroso y cambiante.

La organicidad conseguida en las escenas desaparecía por el recambio de los integrantes y la lejanía temporal de un encuentro a otro. Estábamos sujetxs a la expectativa de generar una muestra para realizar en el SUM de visitas y compartir con sus familias, pensando que el hecho teatral necesitaba del público para completarse. Pero, en las condiciones en las que trabajábamos, nos parecía imposible.

Casi inmediatamente empezamos a hacernos preguntas, sin encontrar respuestas que nos contuvieran. "¿Para qué venimos si no podemos hacer teatro?" Buscábamos incansablemente dinámicas de inclusión, pero ninguna lograba complacer a nuestra concepción previa, formada en la academia, sobre lo que representa "una clase de teatro". Hasta que comprendimos, quizá equivocadxs, que el teatro no era solo crear una escena, sino que también era la fuerza que nos llevaba una y otra vez a entrar a una cárcel con el convencimiento de que lo que estábamos haciendo, fuera lo que fuera, era una acción transformadora.

Si el sistema penitenciario modela un cuerpo disciplinado, dócil y rígido, el teatro como lenguaje artístico estimula un cuerpo que respira, se mueve, piensa, siente y se emociona. En su libro *Teatro en la cárcel*, el teatrista cordobés Renzo Fabiani afirma que a partir de la práctica teatral "…se busca promover la preservación psíquica y emocional de la persona, hacer soportable lo insoportable de la cotidianeidad del encierro, sin que esto implique abstraerse del entorno para procurar adormecimiento" (Fabiani, 2008, p. 33). De esta manera, a través del juego teatral se genera, en un contexto de encierro, un tiempo de calidad que puede propiciar reflexiones de utilidad para reinterpretar la realidad dentro y fuera de la cárcel.

En 2022 firmamos un convenio con la UNICEN y logramos certificar este espacio (y otros como huerta, arteterapia y literatura) por la Secretaría de Extensión.

En 2023 logramos dejar de trabajar en el pabellón y que nos asignaran lugares rotativos como la escuela, el SUM y los talleres, para un grupo de veinticinco / treinta participantes. Además, se sumó al equipo de trabajo Gina Biagioli, egresada de la Facultad de Arte, UNICEN, también de manera voluntaria, y el taller comenzó a tener frecuencia semanal.

Incorporamos al marco teórico-metodológico los aportes del Teatro del Oprimido (TO), sistematizado por el brasileño Augusto Boal.

La coordinación de prácticas de TO se inscribe en la tradición de la educación popular, cuya referencia teórica fundamental es la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Este autor postula una pedagogía que busca totalizarse como "práctica de la libertad", y que no enseña a repetir palabras ni se restringe a desarrollar la capacidad de pensarlas según las exigencias lógicas del discurso abstracto, sino que coloca al alfabetizando en condiciones de replantearse críticamente las palabras de su mundo, para, en la oportunidad debida, saber y poder decir su palabra (Freire, 2005, p. 11-27). Con Boal, agregamos: saber y poder realizar su acción.

> Lo que propone la Poética del Oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un "ensayo" de la revolución. El espectador liberado, una persona íntegra, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que sea una acción! (Boal, 2009, p. 19-20)

A través de los juegos y ejercicios, el TO persigue la des-mecanización física e intelectual de sus practicantes (Boal, 2015, p. 123-125), buscando hacer conscientes las relaciones de poder de las que participan. El objetivo es devolver a los oprimidos y oprimidas los medios de producción teatral; es decir, potenciar la reconquista del propio cuerpo y sus capacidades expresivas (Boal, 2009, p.24), promoviendo el diálogo (ITO, 2004) y la búsqueda creativa de alternativas para transformar las relaciones opresivas, en escena y fuera de ella.

Historia de Fulanito

"La historia de Fulanito" es la primera producción que se pudo llevar a término en el marco de este taller, durante el ciclo 2023. Inicialmente nos habíamos propuesto hacer una obra y presentarla en días de visita, articulando producción de escenografía y vestuario con los talleres de oficios de Mirmidones.

Estos objetivos se fueron modificando durante el proceso. Varios de los chicos manifestaron que les incomodaba la posibilidad de actuar en el SUM a la vista de otras familias. Además, si bien la frecuencia semanal facilitaba la continuidad, prevalecían algunos imponderables propios de la dinámica del penal que nos hacían dudar de la posibilidad de arribar a un estreno. Consideramos entonces la opción del formato audiovisual.

Para este proyecto recibimos el apoyo del Programa Nacional Puntos de Cultura, lo cual nos permitió sumar al equipo al realizador audiovisual Facundo Lazarte y comprar insumos básicos, como cuadernos y biromes para que cada uno de los chicos pudiera llevar su registro del proceso.

A partir de los juegos emergieron anécdotas reales; algunas relacionadas con el delito, otras con la vida intramuros y los vericuetos del poder judicial, otras con sucesos traumáticos que habían calado hondo en su subjetividad. Desde la coordinación les acercamos algunos materiales literarios que evocaban imágenes parecidas a las suyas. Una lectura que los conmovió especialmente fue la poesía "Villas: la Vida en un mundo aparte" de César González, de la que transcribimos el siguiente fragmento.

> (…) Madres solas remando en un mar de piedra
> una cultura del padre ausente
> del padre preso
> del padre presente pero con la espalda disecada.
> (...) el sonido de un disparo en la esquina.
> Charlas de vecinas a través del alambrado
> mientras cuelgan la ropa en la soga:
> -¿Che, te enteraste que a Fulano le reventaron el rancho
> en la madrugada?
> (...) El comedor y su pálida merienda
> entre una pesadumbre coloreada.
> La cumbia poniendo ritmo a la miseria (...)
> Donde no llegan los premios de la meritocracia
> donde el horizonte tiene olor a celda
> tiene olor a bala
> tiene olor a trabajo precario
> tiene olor a traje de encargado de limpieza. (González, 2010, p 57).

Propusimos explícitamente metaforizar las experiencias personales, con dos propósitos: por un lado, potenciar las escenas, multiplicando el impacto polisémico de las imágenes y su capacidad de conmover; por otro, evitar la representación literal de los maltratos institucionales sufridos durante el contexto de encierro. En este sentido, un juego clave para nuestra dramaturgia definitiva consistió en escenificar, en principio, cuatro momentos de un partido de rugby: una falta, una herida, un try y un resultado. Pedimos dos versiones de cada

escena, con finales opuestos, lo que enriqueció la reflexión sobre cómo la realidad puede transformarse a través de la acción, y sobre cómo las circunstancias muchas veces determinan la posibilidad o no de actuar. Luego volvimos a las historias personales: ¿qué momentos de nuestra propia vida fueron un try? ¿Cuándo cometimos faltas? ¿Cuál es nuestra herida? ¿Tuvimos asistencia o nos dejaron tirados? ¿Cuándo ganamos? ¿Cuándo perdimos? Aparecieron menciones a la búsqueda de trabajo, la desigualdad, las injusticias sufridas en carne propia, las etiquetas, las condiciones de vida fuera y dentro del penal, los deseos frustrados. Y un tema que los interpelaba profundamente: los mandatos.

Identificar este emergente nos impulsó a llevar adelante un "Taller de Masculinidades para la Igualdad", coordinado por Darío Ledesma, integrante del Equipo de Educación Popular Pañuelos en Rebeldía, que les dio la posibilidad de reflexionar con mirada sensible y crítica sobre el propio rol social y el contexto, enriqueciendo, también, la búsqueda creativa.

"Fulanito" fue el nombre que le dieron ellos mismos al personaje con el que se identificaban en las improvisaciones. Un nombre impersonal que refleja la identidad que les asigna su condición de detenidos. Al respecto dice Martin Zamudio, uno de los protagonistas, inspirándose en "Los Nadies" de Galeano:

> El sistema nos ve como un número, pero nosotros no somos un número como ellos piensan. ¿Qué somos en realidad?… somos de muchas formas, padres, hermanos, hijos, esposos, amigos, somos seres humanos. (...) Somos personas que tuvieron errores como todos pero también por gracia o desgracias de nosotros mismos somos aisladas física y mentalmente en reparación por la vida que hemos tenido (...) Quiero recalcar las palabras "personas oprimidas sin libertad de expresión" y por falta de oportunidades. Nosotros también pudimos ser como ellos, la fuerza de voluntad es tan grande que podemos y dejaremos de ser números, nadie, olvidados, para ser nombrados como seres humanos libres y con el conocimiento que seremos "La nueva expresión humana". (Zamudio, 2023)

Al avanzar en las decisiones sobre dramaturgia, puesta, vestuario y utilería, cambiamos las alusiones al rugby por alusiones al fútbol, para hacer más accesible la metáfora. Decidimos que el personaje de Fulanito llevaría camiseta de Argentina y que, tal como propone Boal en la definición de su "sistema comodín" (Boal, 2009, p. 67-111), no sería propiedad de nadie: en cada escena, un actor diferente tomaría el papel. Este procedimiento expresaba lo que ellos manifiestan sentir en su condición de detenidos: que son tan anónimos y sustituibles como

cualquiera de sus compañeros. Y metodológicamente, nos permitía seguir filmando si en los encuentros sucesivos faltaba alguno de los actores.

Guiadxs por la intuición y la experiencia, generamos un dispositivo híbrido entre el teatro y el lenguaje audiovisual. La cámara entró de a poco. Ver que el proyecto se concretaba, y que había plazos necesarios, movilizó los esfuerzos del grupo. Durante la semana, los chicos buscaban música para las escenas, escribían o incluso concretaban algún ensayo. Uno de ellos construyó con cartón los objetos de utilería.

Facundo registró un encuentro, luego un ensayo, y finalmente realizó la edición, respetando, por supuesto, la dramaturgia que habíamos creado colectivamente. El resultado fue un material de ficción que logró ser presentado dentro y fuera del penal.

Compartimos aquí el link para que la Historia de Fulanito siga derribando muros, cualesquiera que sean.

Conclusión

La Historia de Fulanito es el resultado de cinco años de acopio de experiencias. La síntesis de un proceso que tuvo inicio con una primera intención: que la práctica teatral, a través de un abordaje lúdico, contribuyera a generar una re-vinculación de cada sujeto privado de su libertad con sus pares. Apostar desde el inicio a construir una nueva forma de ver al otro, no ya desde el miedo y la desconfianza, sino desde el amor y el respeto, permitió empezar a generar el vínculo de confianza mutua y el compromiso con la tarea.

Durante estos cinco años, desde la coordinación fuimos superando dificultades, como la falta de regularidad del grupo por los traslados permanentes, la imposibilidad de viajar semanalmente por falta de recursos, o la contrariedad de realizar un trabajo profesional sin remuneración, pese a infructuosos intentos de gestionar apoyos institucionales, en un contexto económicamente cada vez más adverso.

Atravesamos también frustraciones, que se expresaban en cuestionamientos casi permanentes a la propia práctica. Nuestras expectativas estéticas y pedagógicas entraban en tensión, sentíamos que lo que hacíamos no era teatro. Pero entonces: ¿qué era el Teatro?

¿Y las expectativas éticas? No buscábamos “rehabilitar” a los sujetos privados de su libertad para que pudieran adaptarse a las condiciones impuestas por el mismo sistema que los descarta. Pero ¿qué buscábamos? ¿Que se evadieran de su realidad hostil? ¿Que la problematizaran? ¿De qué forma?

Ante la incertidumbre confiamos en el encuentro, en las risas de los pibes, en su agradecimiento sincero cada vez que nos decían que se habían olvidado por un rato del

encierro, y en la angustia de reconocer el encierro con todo su peso, aunque fuera para nombrar ese olvido, en una ronda de cierre. Confiamos en lo que nos conmovía (a todes), en lo que nos devolvía una mirada diferente sobre las cosas.
Dice César González en *El fetichismo de la marginalidad:*

> Poder nombrar a nuestra experiencia es nada más y nada menos que abrazar la Justicia Poética. Una justicia más eficaz, profunda y valiente que la justicia terrestre. Que los oprimidos escriban, griten y canten sus flagelos, sus anécdotas del horror, su ejército de recuerdos donde debieron inclinarse frente a todo tipo de sabuesos del orden, es más importante que presentarse en la mesa de entradas de un tribunal oral a denunciar la opresión recibida. (González, 2021, p. 84).

Íbamos por ahí, cuando encontramos la pieza que nos faltaba en nuestro rompecabezas teórico-metodológico: el Teatro del Oprimido (TO),

> (…) método estético que –a partir de producciones artísticas y de la promoción del diálogo social y a través de acciones sociales, concretas y continuadas, generadas por la asociación solidaria entre grupos de oprimidos y oprimidas- busca contribuir con la transformación de realidades injustas. (Santos, 2016, p. 52)

Si bien hoy en día la retórica progresista no habla tanto de opresión, sino que utiliza otros términos, como "marginación" y "exclusión", nosotrxs sabemos que las personas privadas de su libertad no son "expulsadas" del sistema capitalista: son parte de ese sistema, que determina o condiciona fuertemente las relaciones sociales. Creemos que la sociedad es transformable porque reconocemos que existen esas relaciones, de las cuales participamos, y que se caracterizan por un ejercicio desigual del poder. "La palabra opresión -dice Julián Boal- insiste en el lugar central de la injusticia en cuanto fundamento de nuestras sociedades" (Boal, 2022, p. 268).
La opresión existe, y se perpetúa por medios materiales y por medios culturales, en las distintas modalidades de la ideología hegemónica. Por eso resulta sensato pensar que nuestra forma de enfrentarla sea contrahegemónica. Es decir, que no sea una propuesta teatral "tradicional", que privilegie cánones estéticos, criterios de verosimilitud, o una organicidad escénica basada en el entrenamiento profesionalizante.

El TO nos brindó una respuesta coherente con nuestra práctica, a la pregunta que tanta insatisfacción nos causaba: ¿Qué es el Teatro? Dice Boal: “la primera invención humana, la que permite y promueve todos los demás inventos” (Boal, 2015, p. 25). El Teatro es la capacidad de verse a sí mismx en acción y de poder crear conscientemente otras formas de actuar. Nos pertenece a todas las personas, por el solo hecho de ser humanxs.

Más allá de proporcionarnos un arsenal de juegos y ejercicios, el TO nos permite implicarnos en la relación pedagógica desde una posición política que no negaba ni nuestro lugar, ni el de los pibes, como sujetos históricos; que sin ponernos en “igualdad de condiciones” (en lo que a condiciones materiales de existencia refiere), nos dio herramientas para que pudieran repensar su experiencia de vida junto a los demás, desde su punto de vista, y acceder a una comprensión más profunda de su propia situación.

Sabemos que, para cambiar el sistema, y para que no haya más cárceles ni más Fulanitos, no alcanza con el teatro ni con los talleres intramuros. Pero esperamos al menos que nuestro aporte sirva para transformar un poco la realidad fuera de la escena. Que criticar el contexto, cuestionar el propio rol social y ser conscientes de las propias posibilidades, estimule la construcción de estrategias para revertir la injusticia. Y que un día todos los Fulanitos, en pleno ejercicio de sus derechos, puedan contar otras Historias.

Bibliografía: .

Boal, A. (2015). *El arcoiris del deseo*. Alba Editorial.

Boal, A. (2015). *Juegos para actores y no actores.* Interzona.

Boal, A. (2009). *Teatro del Oprimido Teoría y práctica*. Alba Editorial.

Boal, J. (2022). *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje*. Hucitec Editora.

Fabiani, R. (2008). *Teatro en cárceles.* Ed Comunicartes.

Fiori, Ernani M. (2005). Aprender a decir su palabra. El método de alfabetización del profesor Paulo Freire, en *Freire, Paulo*, *Pedagogía del oprimido*. Siglo veintiuno editores.

González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad.* Sudestada.

González, C. (2019). *La venganza del cordero atado.* Ed Continente.

ITO (2004). Declaración de principios de la Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO) en *Corporación Cultural La Yapa*. (2010, 13 de abril). *ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TEATRO DEL OPRIMIDO (Declaración de principios).*

https://layapacultural.wordpress.com/2010/04/13/organizacion-internacional-del-teatro-del-oprimido-declaracion-de-principios/

Mirmidones Rugby. (2024, 21 de febrero). La Historia de Fulanito [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=H9EGvN1_Zac

Santos, B. (2016). *Teatro do Oprimido raízes e asas*. Ibis Libris.

Zamudio, M. G. (2023). El sistema nos ve como un número. *Ejercicio literario basado en la lectura del poema "Los Nadies" de Eduardo Galeano.*

ÉRAMOS LOS ARTISTAS: POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL ARTE ASISTIDO POR INTELIGENCIA ARTIFICIAL.

Soco Bonnebouche. bonnebouche00@gmail.com
Instituto del Desarrollo Humano. Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos. Universidad Nacional de General Sarmiento. (UNGS) Buenos Aires. Argentina.
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías

Palabras clave: Antropoceno, bioarte, bio-tecnopoéticas, inteligencias artificiales.
Resumen: El uso de las inteligencias artificiales como componente en obras contemporáneas abre debates en torno a posibilidades simbólicas y estéticas emergentes, además de nuevos cuestionamientos éticos sobre esta herramienta. En esta ponencia se analiza la instalación *Éramos la humanidad* montada por Mateo Amaral, donde convergen elementos vegetales y virtuales, indagando acerca de sus poéticas, políticas, materialidad y uso de la inteligencia artificial.

Sin embargo, si se sigue jugando cien años, mil años,
cien mil años, con toda probabilidad saldrá una vez, por
casualidad, un poema.

-Michael Ende

El desarrollo de las herramientas mediadas por inteligencias artificiales en los últimos años ha permitido no sólo grandes avances en sus aplicaciones científicas, comerciales y de esparcimiento, sino también la apertura de un abanico de posibilidades -y preguntas- en el campo artístico. En este contexto, y de acuerdo con el pasaje "[...] sobre las mismas realidades, los artistas se formulan preguntas diferentes de las que enuncian los hombres y las mujeres de ciencias" postulado por Costa (Costa, 2021, p.16), esta ponencia se propone explorar este fenómeno emergente alrededor de su cristalización en la instalación *Éramos la humanidad* creada por Mateo Amaral desde una perspectiva que repara en la problemática del *antropoceno*, con el objetivo de analizar las bio-tecnopoéticas surgidas a partir de sus temas, materialidades y devenir, y cómo estos aspectos se intersectan.

La instalación, montada en la Fundación Andreani en diciembre de 2022, fusiona una variedad de vegetación con la proyección de un video autogenerado por inteligencia artificial que, en palabras del artista, crea su propio bioma. Esta obra es parte de un proyecto homónimo que incluye mayormente contenido audiovisual creado mediante herramientas vinculadas a la programación y los videojuegos en torno a una exploración especulativa de futuros post-humanos, donde "la vida biológica y memética se conjugan para dar lugar a una nueva forma de existencia que vaga entre los restos de nuestra cultura", describe Amaral.

La parte vegetal, diseñada en colaboración con Julia Nin, consiste en diversas plantas vivas que se mantuvieron en una sala especialmente acondicionada durante toda la exhibición, recibiendo luz artificial durante la noche y permaneciendo tenuemente iluminadas por la proyección en los horarios de apertura. El artista enfatiza esta inversión en el fotoperíodo, resaltando el trabajo realizado por el equipo de jardinería. No obstante este esfuerzo, es notable que algunos de los ejemplares murieron en el tiempo que estuvieron montados.

En cuanto al video, desarrollado técnicamente por el programador Joan Sol Roo, plasma diferentes criaturas híbridas en movimiento entre artefactos algo reconocibles. De fondo se escuchan ecos ininteligibles que emulan un lenguaje inexistente. Este lenguaje se genera a partir de un gran input que incluye audios de doblajes de películas, grabaciones, canciones y dibujos animados, otorgándole al mismo tiempo una cualidad incomprensible en particular pero familiar en su contexto.

Este triple solapamiento entre forma, tema y materialidad demuestra una gran potencia simbólica y resonante frente a la supremacía hegemónica del *presente contínuo* descrito por Jameson y retomado por Fischer en su ensayo *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*:

> Por un lado, nuestra cultura privilegia lo presente y lo inmediato: la anulación del largo plazo se extiende tanto hacia atrás como hacia adelante en el tiempo [...] Por otro lado, nuestra cultura es excesivamente nostálgica, proclive a la retrospectiva, incapaz de generar novedades auténticas (Fischer, 2019, p. 64).

La instalación interpela a la matriz cultural que sistematiza la naturalización del *antropoceno* en varias de sus aristas.

La noción de *antropoceno*, con sus múltiples acepciones, refiere a la era geológica cuyo principal actor transformador es el ser humano. En palabras de Svampa:

> Ciertamente, el giro antropocénico nos enfrenta a una crisis socioecológica sin precedentes; gran parte de los científicos acuerdan en ello, pero al mismo tiempo dichas transformaciones

> son la prueba del poder de la especie humana. Más simple, pese a la crisis –o gracias a ella-, estaríamos asistiendo al momento de la consagración, de epifanía, pues la determinación del clima ya no dependería de la naturaleza sino de nosotros, los seres humanos. El Antropoceno deviene así una gigantesca, mayúscula y nueva aventura humana, incluso posthumana. Ya no hay una Naturaleza pura, prístina, incontaminada, no modificada por la acción humana. Todo lo hemos transformado, todo lo hemos humanizado, hasta lo no-humano [...] Todo queda subsumido en lo humano o más bien en su superación, lo post-humano (Svampa, 2019, p. 37).

En este sentido, desde lo ideológico, discursivo, estético y científico, se antropomorfiza el mundo al mismo tiempo que se lo moldea materialmente. Se domina el espacio natural a través de la extracción, pero también mediante el nombramiento; se traza un mapa y la frontera se hace tangible. La imposición de las lógicas humanas sobre el mundo implica conferirle un espejo de nuestra consciencia, generar un sujeto susceptible a ser objetivado. En el período neoliberal o posmoderno, según por dónde se lo aborde, convergen entonces dos principios antagónicos entre sí: la crisis climática es inminente debido a las formas de incidir en la tierra necesarias para el desarrollo de la vida humana tal como se presenta en este momento, y no hay nada que hacer al respecto dado que no existió ni existirá otro modo de vida humana. Retomando a Fischer, "[...] es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo" (Fischer, 2019, p. 6).

Bajo esta lente, ¿qué nos dice la instalación situada en un futuro post-humano, creada con una tecnología que se presenta a sí misma como una superación de la humanidad por parte de la consciencia humana, en comunión con un corpus de sujetos vegetales puestos en función de una práctica humana?

En primer lugar, tanto el bioma ficticio como su representación material instalativa se preguntan y se responden acerca de la trascendencia humana una vez extinta la humanidad. Donde la narrativa imagina la supremacía de la consciencia por sobre la naturaleza, al punto tal que la segunda asimile como propia a la primera -la naturaleza *naturaliza* su propia sumisión, literalmente-, la instalación la materializa: el artista doma a la planta al imponerle un ritmo, espacio y función diferentes a las que posee naturalmente, entonces intuimos que la planta interioriza esta dominación.

Al interior del audiovisual de la instalación, se trata de una domesticación de dueño tácito, donde ecos de una cultura aparecen universalizados, canonizados por el tiempo. La dimensión sonoro-lingüística de la obra, autogenerada mediante una inteligencia artificial, construye un discurso que permite suspender cualquier vinculación con su materia prima y proceso productivo. Alienados tanto el corpus inicial de contenido en el input como los mecanismos

de selección, programación y revisión humana, se crea la ilusión de un espacio *indómito*, reforzado por lo imponente de las dimensiones y el volumen sonoro de la obra. Sin presentar oraciones, ni siquiera palabras, reconocibles bajo ningún idioma humano, las voces dan a entender que algo puntual está siendo dicho; no podemos comprenderlo, porque aún esta lengua no nos pertenece, pero sentimos que detrás de estos pseudoparlamentos, al tener una estructura que corresponde con la forma de comunicación humana, hay un sistema lingüístico, hay algo siendo comunicado y hay alguien que lo comunica.

Este efecto es logrado gracias al uso de la inteligencia artificial, herramienta que permite la dislocación en el espectador entre producto, proceso y productor. Este fetichismo de la obra, que se presenta como hecho autónomo, con "vida propia", descansa en nuestras propias facultades lingüísticas. Como desarrolla Chomsky en su artículo "The False Promise of ChatGPT":

> [...] la mente humana es un sistema sorprendentemente eficiente, elegante incluso, que opera con cantidades pequeñas de información [...] Por ejemplo, un niño que adquiere un lenguaje está desarrollando — inconscientemente, automáticamente, y velozmente a partir de información minúscula — una gramática, un sistema estupendamente sofisticado de principios lógicos y parámetros. Esta gramática puede ser comprendida como una expresión del "sistema operativo" innato, genéticamente instalado, que dota al ser humano con la capacidad de generar oraciones complejas e hilar pensamientos. (Chomsky, 2023, traducción propia.)

En este sentido, la obra se apoya en nuestra predisposición a intuir sistemas lingüísticos para crear el imaginario de una post-humanidad humana, recurso que ya se ha instalado para el tratamiento de temáticas similares. En una entrevista con la revista *Rolling Stone*, el cantante Thom Yorke revela haberlo usado en el disco de 1997 *Ok Computer*, emblemático hito cultural en la era de emergencia del espacio digital: "Yo estaba experimentando un poco con el modo en que Michael [Stipe] escribía letras donde tenés esta cosa de semi-sinsentido, pero cuando las ponés juntas, tiene una expresión acumulativa de algo" (Greene, 2017, traducción propia). Tanto en el disco como en la instalación se juega con la fascinación hacia un nuevo mundo que se presenta como no explorado, susceptible de ser dominado.

Este tipo de operaciones en la ficción aparecen en una modernidad donde, como menciona Costa, "[...] el planeta ha sido ya cartografiado y las potencias coloniales de Europa asumen que no hay más territorios por conquistar sin entrar en guerra con los vecinos, para lo cual se requieren ejércitos particularmente poderosos" (Costa, 2021, p. 18). Podría, entonces, existir una lectura de construcción de imaginarios a colonizar ante el agotamiento del espacio no

colonizado en el mundo material: inventamos nuevos mundos de los que apropiarnos, los dotamos de una cultura que está hecha por nosotros basada en la nuestra, pero borramos las marcas de esta operación para reforzar el verosímil de nuestra fantasía de poder. Alternativamente, podría comprenderse como la cristalización de un anhelo imposible: una libertad de la que seamos dueños, un espacio que se cree a sí mismo sin perder en el proceso aquello que nos permite disfrutarlo. Es un sublime universal, una reposición de lo bello tal cual lo imagina Kleist dos siglos atrás en "Sobre el teatro de las marionetas":

> Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico es más oscura y débil la reflexión, tanto más radiante y dominadora se presenta de continuo la gracia. En efecto, así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, vuelve a presentarse súbitamente al otro lado después de atravesar por el infinito, o lo mismo que la imagen del espejo cóncavo, tras de haberse alejado hasta el infinito, aparece de repente ante nosotros, del mismo modo, cuando el conocimiento ha pasado, por decirlo así, a través de un infinito, comparece de nuevo la gracia. Y ésta se presenta a la vez con su máxima pureza en la figura humana que no posee conciencia alguna o en la que la tiene infinita, es decir, en el muñeco articulado o en el dios.
>
> Por consiguiente –dije yo un poco distraído– ¿tendríamos que volver a comer del árbol de la ciencia para caer de nuevo en el estado de inocencia original?
>
> Pues, sí –respondió– ese es el último capítulo de la historia del mundo. (Kleist, citado en Hoyos, 2011, p. 174)

La inteligencia artificial funciona dando la ilusión de hiperconsciencia, hipercontrol que puede igualar en valor estético a lo natural, percibido bajo la mirada antropocentrada como intervenido por obra humana. Al superar la humanidad, la consciencia pura materializada en sistemas tecnológicos repone el efecto de lo sublime. Esto es, sin embargo, una ilusión. Retomando a Chomsky, los programas

> [...] toman cantidades enormes de información, buscan patrones en ellos y llegan a ser cada vez más proficientes en generar outputs estadísticamente probables — como lenguaje y pensamiento aparentemente humanos. Estos programas han sido alabados como los primeros destellos en el horizonte de inteligencia artificial general — ese momento profesiado en que las mentes mecánicas sobrepasan al cerebro humano no sólo cuantitativamente en términos de velocidad de procesamiento sino también cualitativamente en términos de perspicacia intelectual, creatividad artística y toda facultad distintivamente humana. (Chomsky, 2023, traducción propia)

La impresionante cantidad de información inserta en el input y la aparente naturalidad con la que el programa devuelve audio e imagen crea una pseudoentropía fascinante, con aires de otredad, a pesar de ser producto de algoritmos codificados por una mano humana, trabajando un corpus seleccionado por seres humanos. Este sinfín aparente de posibilidades parte de un espacio finito y arbitrario, enmascarado por la mediación tecnológica cuyo funcionamiento no forma parte aún del sentido común.

A pesar de estos mecanismos de fetichización, el devenir de la obra suma otra dimensión simbólica que rompe el verosímil. A lo largo de los meses en que la instalación estuvo exhibida, algunas plantas se secaron: aquellas plantas que no "estuvieron de acuerdo" con el cambio "decidieron" morir, sosteniendo cierta agencia. De esta manera, la obra cobra un potente sentido biopoético; el componente vegetal se afirma como coautor en la negación de su sumisión, dando lugar a otras lecturas posibles por fuera de la intencionalidad de Amaral. Dentro de la obra, parecería más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del antropoceno, parafraseando a Fischer, aunque la realidad insista con lo contrario.

Se abren, entonces, nuevos interrogantes a ser respondidos a la par del desarrollo del uso de nuevas herramientas vinculadas a las inteligencias artificiales en el campo artístico: ¿Qué referente tienen las obras, el contenido previo (input) o su narrativa? ¿Qué regulaciones serán necesarias, si es que las hay, para estas herramientas? ¿Cómo se vinculan con los imaginarios emergentes sobre el ciberespacio como *lugar*? ¿Qué poder tiene este tipo de obra en la construcción de imaginarios sobre el antropoceno? Son necesarias investigaciones, discusiones y producciones de obra en torno a estas cuestiones, particularmente bajo las lentes de la colonialidad y el antropoceno.

A modo de cierre, *Éramos la humanidad* nos habla de futuros post-humanos, pero también de imaginarios, prácticas y estéticas insertas en la posmodernidad antropocentrada. Alineada con una tradición artística post-humanística, la obra dialoga, afirma, niega, negocia con el presente continuo que reproduce la dominación del ser humano sobre la tierra y sus habitantes, invitando a la reflexión acerca de las prácticas y valores asociados a la experiencia estética actual, y a la desnaturalización de la supremacía de la consciencia humana.

Bibliografía:

Chomsky, N (2023, 8 de marzo). The false promise of ChatGPT. *The New York Times.* https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chatgpt-ai.html

Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida* (1a ed). Taurus

Fischer, M. (2019). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (1a ed). Titivillus

Ende, M. (2014). *La historia interminable* (1a ed.). Santillana

Greene, A. (2017, 16 de junio). Radiohead's 'OK Computer': An Oral History. *Rolling Stone.* https://www.rollingstone.com/music/music-features/radioheads-ok-computer-an-oral-history-196156/

Hoyos, L. E., (2011*). Heinrich von Kleist. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas. Ideas y Valores*, LX (146), 165-182.

Svampa, M. (2019) El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 24, núm. 84. https://doi.org/10.5281/zenodo.2653161

LADERA Y ORILLA.
LABORATORIO DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ECOSENSIBLES.

Anabela Bres. anabelabres80@gmail.com
Maleza. Colectiva de arteducadoras. Mar del Plata, Buenos Aires. Argentina.
Florencia Celaya. mflorencia.celaya@gmail.com
Maleza. Colectiva de arteducadoras. Mar del Plata, Buenos Aires. Argentina.
Ana Clara Hermida. anaclarahermida74@gmail.com
Maleza. Colectiva de arteducadoras. Mar del Plata, Buenos Aires. Argentina.
Ileana Rodríguez Caldas. ileanarcaldas@gmail.com
Maleza. Colectiva de arteducadoras. Mar del Plata, Buenos Aires. Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Bioinspiración; prácticas artísticas ecosensibles; territorio bonaerense.
Resumen: El presente trabajo recorre la experiencia del laboratorio de prácticas artísticas ecosensibles "Ladera y Orilla", impulsado por *Maleza*, colectiva de arteducadoras. La propuesta tiene su anclaje en el concepto de ecologías sensibles y bioinspiración, y articula la investigación desde el territorio natural próximo (sierra y costa marplatenses) con un registro material mediado por prácticas artísticas como herramientas narrativas de resistencia ante la crisis ecosocial. ¿Qué nuevos sentidos e interrogantes pueden desplegar hoy las prácticas artísticas contemporáneas para (re)vincularnos con el territorio/paisaje?

Como la hierba que asoma
Sin permiso de la mano
Del hombre que no imagina
En la tierra nada que no haya plantado

Yo soy como la maleza
Que nadie la está esperando
Que no la arrancan por mala
Sino por lo que sabe del campo

Gabo Ferro, *Como la maleza*

El presente trabajo propone un recorrido por la experiencia del laboratorio de prácticas artísticas ecosensibles *Ladera y Orilla*, que desarrollamos desde Maleza, colectiva de arteducadoras, a fines del 2023 y principios del 2024 en Mar del Plata, gracias al apoyo del Fondo Nacional de las Artes y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Ciencias Agrarias de la UNMdP. La colectiva Maleza busca transformar los procesos educativos y la investigación desde las prácticas artísticas contemporáneas y la mediación cultural, diseñando activaciones artísticas, materiales y situaciones de aprendizaje colectivo, crítico y sensible, en diálogo con los retos del presente. Integrada por artistas y educadoras provenientes de espacios de formación e instituciones de trabajo diversos, nos vamos entrecruzando y haciendo formar espesura como la maleza en un terreno cimarrón entre las artes, la pedagogía, el activismo y las prácticas de mediación. Con los pies en el Sur, nos nutrimos del arte contemporáneo, las pedagogías críticas, las perspectivas ecofeministas y las prácticas decoloniales, construyendo nuevos sentidos para los procesos educativos. Nuestros proyectos buscan imaginar otras maneras de habitar la profesión artística y docente en las que promover el gesto afectivo y afectante de la construcción colectiva. Buscamos así desbordar los escenarios pedagógicos y culturales, dando lugar a producciones artísticas que abran mundos y que se tornen en prácticas críticas ante los retos del presente.

Desde aquí gestamos Ladera y Orilla, propuesta que tiene su anclaje en el concepto de ecologías sensibles y bioinspiración, y articula la investigación desde el territorio próximo (sierra y mar de la costa bonaerense) con un registro material mediado por prácticas artísticas como herramientas narrativas de resistencia ante la crisis ecosocial. La metodología del laboratorio contempló encuentros de sensibilización y exploración artística en la Reserva Natural Paititi, en Sierra de los Padres, y en los escenarios más urbanizados de la costa marplatense, la emblemática Rambla y la Playa Bristol. El proyecto buscó horadar los límites, buceando en lo liminal de la ladera y la orilla como umbrales abiertos, porosos entre lo conocido y lo inesperado, lo urbano y lo agreste, lo minúsculo y lo inabarcable. Las fronteras disciplinares también se trastocaron, participando del laboratorio realizadores visuales y audiovisuales, fotógrafas, ceramistas, cantantes, performers, escritoras, filósofas, pedagogas, educadoras y científicas nutriendo cada experiencia de una fuerte impronta transdisciplinar.

La Hoja de ruta del recorrido, contó con 4 estaciones clave, tituladas Derivas, Ecos, Deseos y Metáforas. Cada uno de ellos se desarrolló en un escenario específico del territorio/paisaje marplatense y concluyó en una muestra de arte colectiva.

Derivas

¿Cómo activar nuevas vinculaciones y mixturas entre lo humano y lo no humano?

Este primer encuentro del Laboratorio se centró en la exploración y sensibilización del entorno natural serrano, en la Reserva Natural Paititi, propiciando cruces y relaciones entre ciencias, artes y naturaleza.

Mar del Plata, por su tradición turística, históricamente ha tenido sus ojos puestos en el mar. Dar vuelta la mirada e iniciar el laboratorio en la sierra fue una decisión tendiente a potenciar el extrañamiento como recurso y a poner en valor la riqueza que porta el territorio en su biodiversidad e historicidad.

El encuentro comenzó con una ronda de presentación en el centro interpretativo de la reserva y luego realizamos una caminata de interpretación en ascenso por la sierra, a cargo de su director. Durante el recorrido se dialogó sobre la flora, fauna, geología, dinámicas de conservación e historia de los pueblos originarios que habitaron esas tierras.

Al llegar a la cima de la sierra, mirando el horizonte desde las alturas del plegamiento geológico más antiguo del planeta, la música de Atahualpa Yupanqui abrió las puertas a la primera propuesta de experimentación artístico poética del laboratorio.

> Solo un inmenso mar pudo detener su geografía inconmensurable
> Un límite de barrancas profundas, de duras rocas golpeadas por oleajes sin tregua
> Altas peñas mangruyando siglos de soledad azul y furias blancas
> Todo esto fue necesario para fijar la frontera de esa llanura infinita que los criollos llamamos con el nombre más indiano, más hermoso, pampa
> Atahualpa Yupanqui, *Elogio de la Pampa*



Allí se ofrecieron entonces propuestas de experimentación artística tendientes a redescubrir el entorno, a partir del recurso *Derivas polinizante*s, un conjunto de detonantes gráficos diseñados específicamente por Maleza para el laboratorio.

Cada una de estas *Derivas polinizante*s se estructura en torno a algún sentido: tacto, movimiento propio, equilibrio, oído, lenguaje, yo ajeno, vista, gusto, olfato. A partir de estas propuestas, las y los participantes realizaron diversas acciones y experiencias centradas en los corporal, en el hacer, percibir, apreciar, redescubrir.

Al respecto, una de las participantes (doctoranda en filosofía), escribió con posterioridad:

> El tacto – como ese espacio de tensión de dos fuerzas que no pueden tocarse pero entran en relación – es un entre-medio, un borde que se perfila como límite – en la singularidad – y posibilidad – de encuentros extraños. Lo pequeño que provoca la curiosidad del roce y exploración de los contornos, nos invita a habitar lo liminal, que cuestiona la imposición de un único mundo como universal cimentado en las dicotomías modernas-coloniales-patriarcales: cultura/naturaleza, humano/no-humano, mente/cuerpo, racional/sensible, objetivo/subjetivo, varón/mujer, orgánico/inorgánico. La vivencia sensible posibilita tocar/ser-tocadxs por otros mundos, cuyas conexiones parciales nos afectan constitutivamente. En la afección/afectación se produce la desgarradura ontológica a partir de la cual devenimos-con-en-otrxs. Devenimos con-en-el pastizal. Lo pequeño invita a gestos que procuran fomentar afinidades materiales-semióticas que configuran modos de habitar otros-que-humanos donde podamos vivir juntxs bien. (Ayelén Cavalli).

Algunas de las exploraciones invitaban a construir un pequeño registro - gráfico, audible, escrito - como forma de dejar nota de las impresiones de la experiencia, para habilitar luego el intercambio y la socialización entre las y los participantes.

Ecos

¿Qué nuevos sentidos e interrogantes pueden desplegar hoy las prácticas artísticas contemporáneas ante la crisis socioambiental?

Este segundo encuentro se desarrolló en la Biblioteca del Teatro Auditorium Centro Provincial de las Artes, situada en el corazón de la Mar del Plata turística. En plena Rambla, a pasos del monumento a los Lobos, que es quizás la postal más clásica de nuestra ciudad.

Desde allí, luego de poner en común las *Derivas polinizantes* de nuestra visita a la Reserva Natural Paititi y compartir los "ecos" de nuestro encuentro anterior, nos propusimos investigar y analizar los diferentes posicionamientos de las prácticas artísticas contemporáneas en clave ambiental, poniéndolas en diálogo con algunas nociones problematizadoras del pensamiento contemporáneo.

El análisis de obra privilegió un corpus de artistas argentinos y latinoamericanos que favoreciera una mirada con anclaje territorial y que a la vez diera cuenta de diversos formatos, dispositivos y lenguajes artísticos, teniendo en consideración la diversidad de perfiles profesionales de lxs participantes del Laboratorio. Este corpus se estructuró a partir de 4 ejes: producción artística interespecie, prácticas en autoría conjunta con la naturaleza, intersecciones entre arte y mundo vegetal, entramados de cuerpo, arte y naturaleza. Artistas como Virginia Buitrón, Meghan Riepenhoff, Guadalupe Carrizo y Andrea Servera fueron abordadas para reconocer en sus obras la forma singular de relación con la naturaleza desde cada una de las perspectivas mencionadas.

El análisis de estas piezas artísticas se realizó tendiendo puentes con líneas provenientes de referentes de otros campos del saber, desde el post humanismo, el ecofeminismo y otras vertientes que hoy problematizan la categoría del Antropoceno como crisis ambiental y civilizatoria. Tal es el caso de los estudios de Lynn Margulis (2002) sobre la simbiogénesis; el concepto de cosmoecología de Vinciane Despret (2016); Bruno Latour (2012), y la figura de Gaia; Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowski (2019) sobre la actualidad política del animismo indígena; y Donna Haraway (2020) proclamando la convivencia simpoiética con "especies compañeras" en el Chthuluceno.

En un segundo momento del encuentro, propusimos algunas prácticas de experimentación artística en el entorno costero-urbano, desde la emblemática rambla marplatense a la orilla del

mar. Un ambiente completamente diferente al ámbito del encuentro anterior, plagado de sonidos, música, gritos de niñes jugando, vendedores ambulantes y mucho, mucho color. Con estas propuestas buscamos indagar en los vínculos, cruces, encuentros y desencuentros entre naturaleza – ambiente–cultura. Realizamos entonces un safari fotográfico por la Rambla y por la Playa Bristol, al que denominamos "Zoom cundun", en un juego de palabras que hace alusión a la popular canción de los años '60 *Las olas y el viento*. Redescubrir los detalles de ese espacio que resulta tan habitual para los turistas pero a veces muy poco frecuente para los locales, resultó nuevamente un pequeño acto de extrañamiento y el reencuentro con una marca identitaria de la ciudad. Luego, una activación artística en la orilla, desde el concepto de cosmofonías y también desde la exploración performática, para finalizar con la realización de bajorelieves de yeso en la arena como una forma de preguntarnos acerca de las huellas que dejamos/ los ecos nos llevamos.



¿Qué nos dice la orilla a los marplatenses? ¿Y a los turistas? ¿Cuántos relatos construye el mar al encontrarse con la arena en plena urbe?

Con posterioridad, una de las participantes del Laboratorio escribió las siguientes líneas, enlazando la vivencia en la orilla con la del primer encuentro:

> Un mar aturdido por la ciudad carraspea, chilla, corta tajantemente, agrieta, agrupa, murmulla, canta, mixtura. Vomita lo que no digiere, excreta. Se enferma, ensucia con petróleo, plástico. Las olas humectan, nutren y suavizan la mirada, bailan, hacen giros con espuma, se vuelven tobogán para peces que sonríen, vehiculizan algas, construyen espacios de deseos anticapitalistas, despatriarcados, decoloniales, desterritorializados abren un plano que no tiene gravedad para lo nombrable.

> El alma toma formas que oscilan en diálogo con los sentidos, lxs cuerpxs: rayos, pastizales, flores, sierras, mares, olas, peces, aves, humanxs. Vidas. (Clara Amor)

Deseos

¿Cómo crear nuevas narrativas que inviten a restaurar relaciones de respeto y de empatía hacia el ambiente?

Durante las semanas de intervalo entre el segundo encuentro y el tercero, cada uno fue diseñando una propuesta de trabajo artístico, que recuperó parte de las experimentaciones y conceptualizaciones que se habían llevado a cabo en las dos jornadas compartidas.

En ese tercer encuentro regresamos a la Reserva Paititi para desarrollar y poner en acción esos proyectos artísticos en diálogo con el ambiente, entramando la poética de
los diversos lenguajes de las artes y de las ciencias. Algunas de las propuestas fueron de realización individual pero también se generaron producciones de carácter colectivo, incluso entre artistas y creadoras que no tenían vinculación previa. La diversidad de estos proyectos implicó una riqueza no sólo en términos de perspectivas conceptuales y disciplinares sino fundamentalmente en la formalización de un universo amplio de relaciones entre lxs sujetxs y el ambiente. Una de las características del conjunto de estas obras puede ser pensada desde la perspectiva ecosomática que plantea Marie Bardet, ya que la vinculación entre ambiente, cuerpo y mente -y lo que ellos producen en términos de objetos estéticos- se genera a partir de una relación de reciprocidad. Así, los pájaros construyen la estructura de un bordado, el pasto se teje con el agua y los líquenes quedan capturados por un ojo que se adentra en el detalle. Las microestrategias que llevan adelante los artistas se alejan de la apropiación o reapropiación de los objetos de la naturaleza, para adentrarse en un modo de habitar el territorio con respeto e imaginación cuidadosa por las especies con las que convivimos.

Metáforas

¿De qué manera expandir nuevas metáforas del ser y estar en el mundo?

Como cierre del recorrido, analizamos alternativas curatoriales para las producciones realizadas en el Laboratorio, tanto artísticas como educativas o de investigación científica. Se desarrolló de esta manera una muestra colectiva en el Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes y una publicación teórica académica (Bres, Celaya, Hermida y Rodrigues Caldas, 2024), a fin de proyectar formas diversas de comunicación expandida.

La muestra, aún en exhibición, reúne las obras de 26 participantes del Laboratorio. Así, con una mirada caleidoscópica, realizadores visuales y audiovisuales, fotógrafas, ceramistas,

cantantes, performers, escritoras, filósofas, pedagogas, educadoras y científicas, indagan en nuevas narrativas del habitar(nos).

La curaduría misma de la muestra suscitó un encuentro más de aprendizaje y experimentación del Laboratorio, en donde lo colectivo y la afectividad resultaron actores protagónicos. En términos de Kekena Corvalán, podemos pensar esta última instancia como un nuevo acto de escucha y un lugar de habla de otredades, una forma más de abrir el mundo a otras maneras de andar, a otras existencias…

> En esta muestra todo se desborda y se mueve, como el pastizal, como la espuma. Es una invitación a dejar de pensarnos como sujetos singulares y autocentrados y reconocer que nos necesitamos y nos completamos con otras y otros que, también, enfrentan vulneraciones y violencias.
>
> Si hay una certeza entre tantas preguntas es que precisamos ayuyar: sabernos parte, organizarnos y defendernos. Recordar que nuestra escala en el mundo es la misma que la de la hebra de pasto y que en la unidad del pastizal sabemos ser marea. (Sabrina Gil)

El texto curatorial de la muestra, escrito por la colectiva Maleza, da la bienvenida a las y los visitantes en el Foyer alto del Teatro Auditorium con estas palabras, que terminan de hilvanar y a la vez desbordar, la propuesta del Laboratorio Ladera y Orilla:

> La invitación a expandir la percepción de nuestros cuerpos deviene en una atención a lo minúsculo, al detalle, a lo efímero de la luz, del tiempo y del sonido que se vuelven inmensidad. Las formas con las que cada pieza se construye están atravesadas por la experiencia de sentirnos entramados con otras materias y con otras historias, aquellas que nos sitúan en la lejanía del Precámbrico o las que nos proyectan a un horizonte futuro aún inasible.
>
> Redescubrir los paisajes, interpretar sus huellas, buscar los indicios materiales que evoquen una nueva/otra relación con la naturaleza y fundar sentidos poéticos y políticos del estar y ser en este territorio forman parte de las inquietudes que operan en este diálogo entre obras.

Bibliografía:

Corvalán, K. (2021). Curaduría afectiva. Publisher.

Danowsky, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). Los miedos y los fines. Revista *Nueva Sociedad* No 283, septiembre-octubre. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3.TC_Danowski_283.pdf

Despret, V. (2022) Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios. Editorial Cactus.

González, V. (2021) Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia. https://simbiologia.cck.gob.ar/simbiologia/

Haraway, D. (2020). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Ed. Consoni.

Latour, B. (2020) Gaia, figura (al fin profana) de la naturaleza. Centro Cultural Kirchner. Ministerio de Cultura Argentina. https://www.cck.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/05-bruno-latour.pdf

Vázquez, A. M. (2023). Reseñas André Haudricourt. 2019. El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos/Marie Bardet. *Hacer mundos con gestos.* Traducido por Pablo Ariel Ires. Buenos Aires: Cactus. p. 112.

(2023) Estudios de Asia y África. vol.58 no.1, 193-198. Ene./abr. 2023. Epub 27-Mar-2023. https://doi.org/10.24201/eaa.v58i1.2875

LA ABDUCCIÓN EN LA INVESTIGACIÓN EN ARTES: APROPIACIONES Y RESIGNIFICACIONES DESDE EL SUR.

Victoria D. Britos. dianavictoria.br@gmail.com
FFyL-UBA.
Diego N. Massariol. dmassariol.uba@gmail.com
CONICET, FFyL-UBA.
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palabras clave: Epistemología del arte; epistemología de la liberación; metodología de la investigación Semiótica; teoría decolonial.
Resumen: En base a la experiencia concreta de docencia y gestión desempeñada en carreras y programas de formación artística de la E.S.B.A *Regina Pacis*, proponemos reflexionar acerca del trabajo abductivo como una potente estrategia metodológica de investigación y de creación artística debido a la posibilidad que abre al desarrollo de inferencias sintéticas sobre la obra. Para ello, primero explicaremos las categorías aportadas por el marco teórico asumido, haciendo eje en algunas ideas clave del paradigma indiciario de C.S. Peirce; luego discutiremos su alcance y resignificación en nuestro contexto socio-histórico-cultural específico; finalmente reflexionaremos sobre la dinámica artístico-creativa desde nuestro propio ámbito profesional al interior de procesos semióticos activos, situados y, por ello también, comprometidos.

1. Presentación del tema-problema

En los últimos años, la pregunta acerca del proceso de investigación artística y de la condición epistémica del arte se ha posicionado en el centro de los debates teóricos. Así planteado, este tema-problema constituye parte de una discusión más amplia que fue reabierta por la comunidad académica a razón de una paralela transformación actual en las características de la formación artística por la cual se pasó a privilegiar los estudios universitarios por sobre la tradicional capacitación técnico-profesional (Lasarte, Massera & Molina 2014; García & Belén 2011a, 2011b). Como consecuencia, este proceso ha derivado en una integración académico-universitaria del arte (Mäkelä *et al.*, 2011) en donde las antiguas academias, talleres e institutos educativos de formación artística han devenido Universidades.

Esta transformación en el ámbito académico-educativo del arte no ha sido un proceso independiente y autónomo, sino que también se han venido produciendo a la par de una discusión abierta al interior de la Filosofía de la ciencia con los supuestos positivistas, mecanicistas, cientificistas y naturalistas, en muchos sentidos, todavía hegemónicos (Ibáñez, 1981, 2001). Estos postulados vigentes desde mediados del siglo XIX en la Epistemología —en general— y en la Epistemología de las ciencias sociales —en particular— deslegitimaban cualquier tipo de conocimiento que no fuera resultado del método nomológico-deductivo y del modelo teórico-observacional, reduciendo con ello el *status* de la verdad y del conocimiento a los límites de la explicación, la derivación y la generalización empíricas (Bernstein, 1976). Con ello se produjo una separación entre la teoría y la práctica y una clasificación de los conocimientos desde las que se tendió a especializar y alejar progresivamente la actividad científica respecto de las dinámicas propias de la sociedad. Sin embargo, en los últimos años, se han venido desarrollando exponencialmente nuevos modelos teóricos epistemológicos desde los cuales se ha podido re-valorar la co-operación de la producción-recepción de las artes en la construcción de conocimientos. Especialmente, H. Borgdorff (2004) se ha propuesto re-discutir el rol del artista-investigador en la creación de obras y de discursos teóricos y, desde allí, ha analizado y clasificado las particularidades de cada tipo de «investigación *en* artes» según su diversa condición ontológica, epistemológica y metodológica. Por su parte, S. Vicente (2006) ha retomado esta clasificación para explicitar las características de la «investigación *desde* el arte», con la cual se pudieran alcanzar conocimientos acerca de las técnicas, de los diversos posicionamientos en el campo artístico, de la multiplicidad de los sentidos de una obra, de las características de la poética o del conjunto de ideas, sentimientos y valores que tiene cada artista-investigador acerca del mundo en el que vive.

En este contexto, este trabajo busca plantear puntos en común entre las características de la investigación en artes y el método abductivo del instrumental teórico-metodológico de la semiótica de línea peirceana para explicitar y teorizar sobre las potencialidades del arte en la construcción de conocimientos nuevos. En base a la experiencia concreta de docencia y gestión desempeñada en carreras y programas de formación artística, proponemos reflexionar acerca de la potencialidad metodológica del trabajo abductivo debido a la posibilidad que abre al desarrollo de inferencias sintéticas y, desde allí también, a la reconfiguración de las creencias, los valores y los hábitos interpretativos de un contexto sociocultural específico y de la propia institución arte. En este sentido, la abducción además de constituirse como una potente práctica de creación artística y epistemológica, en el contexto de Nuestra América,

devendría también en una práctica *liberadora*. Para dar fundamentos de ello, primero explicaremos las categorías aportadas por el marco teórico asumido, haciendo eje en los supuestos del paradigma indiciario de C.S. Peirce articulados a las ideas rectoras de la *Epistemología de la Liberación* (Dussel 1977, 2013) en su vertiente decolonial *(*Mignolo 2013; Castro-Gómez 1996; Castro-Gómez & Grosfoguel 2007; Quijano 1992, 2014) e intercultural (Fornet-Betancourt 2003, 2009, 2011, 2017; Panikkar 2004) de raigambre nuestroamericana (Acosta 2012), como pensamiento crítico del cambio de época (Bonilla 2017a, 2017b); luego discutiremos su alcance, apropiación y resignificación en el aula, como ejercitación investigativa en carreras artísticas.

2. La práctica abductiva como metodología de creación situada

Para C.S. Peirce, cualquier investigación parte de una duda y tiene por objetivo la superación de esa duda (CP 2.203-218). En ese proceso, la mente humana procede razonando lógicamente (CP 2.218). Pero para Peirce, ninguna investigación tendría sentido si en ese proceso lógico sólo intervinieran razonamientos deductivos o inductivos ya que ambos se proyectan sobre la base de lo ya conocido y probado: el primero procede *derivando* las conclusiones de las premisas (la conclusión es verdadera si y sólo si sus premisas también lo son) y el segundo, *infiriendo* las conclusiones a partir de las premisas (la conclusión siempre es probable si sus premisas son verdaderas). En este sentido, para Peirce tienen el común denominador de ser razonamientos que no expanden el conocimiento ya que, el hecho de que intervengan necesariamente evidencias probadas (premisas verdaderas) para que las conclusiones sean verdaderas, hace que no sean ampliativos. Las premisas que intervienen no representan un problema para el investigador ni generan, por tanto, ningún motivo por el cual iniciar una investigación. Por eso Pierce llama «a-críticas» al tipo de inferencias que se producen desde estos dos razonamientos.

Por el contrario, la expansión *efectiva* del conocimiento se puede producir para Peirce solo sobre la base de una introducción de premisas no-probadas desde las cuales se formulen conclusiones nuevas. Esta introducción se da en el contexto de una inadecuación de las conclusiones a sus premisas, por lo tanto, quien investiga toma evidencia de que el conocimiento requiere ser reacomodado. A partir de entonces, este proceso corresponde con lo que Peirce en sus primeros trabajos denomina «hipótesis» «conjetura» o «suposición»; luego reelabora en los términos de «retroducción» y, finalmente, pasa a definir como «abducción» (CP 2.623, 5.171, 5.180-212, entre otros). En estos casos, el razonamiento lógico del investigador propone como conclusión lo que en la deducción o en la inducción

constituían premisas menores. Estas premisas ahora pasan a *sugerir* la explicación del razonamiento y la conclusión deviene en una hipótesis explicativa. Por tal motivo, este tipo de razonamiento es siempre sintético en tanto que, en su tendencia a *corregir* la inadecuación detectada entre las premisas y su conclusión, tiende a proponer resultados nuevos y, desde allí, a crear conocimientos también nuevos.

Así planteado, el entrenamiento de este tipo particular de trabajo inferencial se nos ha presentado como una estrategia metodológica potente para el ejercicio profesional de los/as investigadores-artistas por su potencialidad en la producción/recepción de sus obras. Esto se debe, en principio, a que la abducción constituye «una metodología del descubrimiento» (Schuster, 1992), un «instrumento de la lógica de la invención» (Beauchot, 1996). Es decir, la abducción es *creativa* porque de ella resultan respuestas posibles a dudas concretas y desde allí, tiende a expandir el espectro del conocimiento. Pero también, y sobre todo, la abducción es creativa porque desde ella los observables se descubren como *indicadores* y, por ello, adquieren una relevancia que antes no tenían. En otros términos: postular una hipótesis (proceder abductivamente) implica atender a aspectos de la realidad que pasan desapercibidos por el sentido común; implica advertir o subvertir qué hechos o qué fenómenos son los relevantes, sobre cuales se puede/debe reflexionar y, finalmente, proponer y definir sus características. En este sentido, la abducción opera como una práctica que modifica nuestros modos de entender y nuestro marco de lectura del Mundo. Por este motivo, la abducción además de un programa epistemológico de búsqueda y creación de conocimientos nuevos es, a la vez, un proyecto *crítico* de acción sobre la sociedad y la cultura: tiende a repensar y reconstruir permanentemente el orden ya conocido de los hechos y de los fenómenos socioculturales (*i.e.*: de los hábitos, de las creencias).

Esta condición epistemológica y, a la vez, culturológicamente *crítica* de la abducción pensada de manera *situada* adquiere un impulso *decolonial* y *liberador* en las prácticas artísticas-investigativas de *Nuestra América*. Ante esta problemática, la *Filosofía Intercultural* ha ofrecido en los últimos años un *corpus* teórico capaz de configurar «un dimensionamiento más estricto de los problemas y nuevas categorías para abordarlos» (Bonilla 2017a). Desde allí se ha impulsado la producción interactiva y plural de los conocimientos para que, en el marco de la globalidad actual, se rompan las fronteras epistémicas y se pueda abrir un tránsito fluido y libre de saberes, tradiciones y cosmovisiones; *i.e.*: «una historia pluriversa, con muchas líneas y futuros posibles» (Fornet-Betancourt 2009:645). Esta postura ha coincidido con la epistemología decolonial, no sólo en la necesidad de ejercitar una revisión crítica de los criterios de cientificidad

dominantes para *desoccidentalizarlos* o para llevar adelante la desobediencia epistémica (Mignolo, 2013) y por sobre todo en la urgencia contemporánea de crear condiciones más justas de legitimación del conocimiento alternativo. En tal sentido, Panikkar ha afirmado que la interculturalidad «permite darnos cuenta de la *relatividad* de todas nuestras opiniones sin caer en el *relativismo*; sólo ella nos rinde conscientes que no somos los únicos que pensamos» (2004:31). En este sentido, la modernidad-colonialidad instaló (por sustitución) en nuestros territorios modelos de civilidad y cultura europeas a través de diversas instituciones. En simultáneo se extirpó, censuró y silenció otras modelos de organización sociocultural.

> La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresi6n de los dominantes, así, como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dej6 de ser constante y sistemática. (Quijano, 1992: 12)

El conocimiento científico no estuvo ajeno a este proceso: las artes y las ciencias fueron instrumentos centrales en la consolidación de consensos. Los debates en torno a la civilidad de las comunidades indígenas estuvieron teorizados por los intelectuales de cada época —teólogos en el siglo XVI a filósofos en el siglo XVIII— que justificaron la conquista del territorio y la colonización imaginaria de los dominados (Quijano, 1992:12). En este sentido, agentes e instituciones no solo proveen saberes legitimados, sino modelos de conocimiento, perspectivas teórico-metodológicas y nociones y sentidos sobre lo científico (como si fuesen modelos, perspectivas, teorías y nociones universales). No es casual que nuestros planes curriculares estén conformados, principalmente, por autores del Norte. Tampoco es casual que en la academia conozcamos más investigadores de Europa y EEUU que de Perú, Colombia o México; ni que los estudios teóricos latinoamericanos apenas se traduzcan. La academia es un instrumento colonizador que construye hegemonías (que legitima perspectivas teóricas y temas; que margina otras) y, por ello, la *liberación* en el campo artístico cultural también conlleva un proceso de decolonización del saber (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

En una conferencia de 2016 en la Universidad de Granada (España) la académica, artista y activista Ochy Curiel, representante del llamado *feminismo decolonial*, planteó un desafío central para hacedores, productores e investigadores latinoamericanos o, mejor dicho, un compromiso activo en la experiencia concreta en la discusión de la colonialidad en nuestros territorios. América Latina tiene una tradición teórica crítica de los modelos sociales y de lectura de mundo propuestos por el gran proyecto de la modernidad-colonialidad. La teoría decolonial, desde la crítica iniciada por Aníbal Quijano en los 80, postula la continuidad del patrón colonial de poder; así como su principal regulador y justificador de aquel sistema desigual: la raza. La modernidad occidental requirió de la conquista de otros pueblos. Esta conquista, como afirma Quijano (1992, 2014) y profundizan Rita Segato (2002) y Walter Mignolo (2013), se sostuvo con un proceso paralelo de colonización interna a partir de la reproducción del modelo cultural civilizatorio europeo en nuestra América. "El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía" (Quijano, 2014: 287). Nuestras naciones, como afirma Mignolo (2005), se formaron sobre una herida, se constituyeron sobre la idea de la blanquitud, rechazaron y, el caso de Argentina no es excepcional, aniquilaron a las comunidades que no entraban o adaptaban al modelo de civilización eurocéntrico. El patrón colonial del poder descansa sobre la pretensión de universalidad: el conocimiento, el hombre, la libertad, el arte, la educación, son todas nociones difundidas como esencias, fueron y son categorías impuestas como definiciones únicas. Por ello, en lo que específicamente nos interpela aquí, el arte es un ejemplo paradigmático. Todas las producciones prehispánicas y populares de nuestros territorios fueron excluidas de valor estético artístico. Pero no solo la excluyeron de un sistema de valores (que en definitiva es moderno y si decimos moderno, decimos capitalista); sino que se la extrajo de nuestra historia. Nosotros, hacedores y pensadores latinoamericanos reconocemos una pintura funeraria de un sarcófago egipcio del Imperio Nuevo (1500 ac), la *Virgen de las rocas* de Leonardo (1483) o *las señoritas de Avignon* de Picasso (1907); pero no la escultura del Lanzón, tampoco a la Coatlicue. Alguien podría respondernos (y con razón) que esas culturas (Chavín de Huántar, los mexicas) no tenían el concepto de arte como lo definió la modernidad. El concepto de arte como lo sistematiza la modernidad (a partir de la secularización de la cultura y con un aura de autonomía) es una concepción particular que entra en tensión cuando abordamos producciones de otras épocas y culturas. Pero tampoco lo tuvieron en el Egipto antiguo, ni en la Grecia helenística, ni en la Florencia de Leonardo. Pero no nos incomoda ver en una materia de historia del arte una obra de Leonardo, ni una

pintura egipcia de una cámara funeraria del Imperio nuevo, ni un busto romano. Esto es término de la historicidad de la historia del arte. Pero proyectemos esta problemática en otros niveles: la técnica, los soportes, la funcionalidad social, etc. ¿Cómo desde nuestra práctica investigativa podemos ejecutar la desobediencia epistémica?

En una época en la que inquietamente se ponen en crisis algunos consensos sociales en torno a la amplitud de la definición de quienes entran en la categoría de ciudadanos de derecho, frente a una organización global completamente desigual y culturalmente hegemónica, la producción artística es el terreno más perspicaz para la lucha por el sentido común. Tal como afirma Salazar Bondy (1968), en la medida en que fuéramos *dependientes* a nivel epistemológico, sin poder pensar de forma auténtica, también lo seríamos a nivel cultural, económico y político. Por eso, sólo en la medida en que el conocimiento deje de ser dominado y regulado asimétricamente por el centro global es que podrían aparecer formas posibles de emancipación. En sintonía teórico-metodológica, de Sousa Santos (2019) también ha sostenido la necesidad de una decolonización y despatriarcalización cognitiva de las epistemologías occidentalocéntricas. Se trata con ello de evidenciar la dimensión etnocéntrica vigente en la producción del conocimiento y, por ello, de reconfigurar la tendencia dominante a la universalización y a la homogeneización de las definiciones en torno a una única mirada. Esto implica *situar* la investigación en un «Sur epistémico», consciente de su histórica condición subalterna, y reafirmar desde allí «el derecho inalienable de un pueblo a su propia historia y a tomar decisiones basándose en su propia realidad y su propia experiencia» (2019:164). Sólo la producción de una representación *propia* de la realidad es lo que podría habilitar prácticas sociales auténticas y formas de liberación consecuentes, *i.e.*: «una ciencia con la gente» (Funtowicz y Ravetz, 1994). Por eso las metodologías científicas críticas posicionadas desde el Sur son, en definitiva, formas de lucha solidarias con la liberación de los grupos históricamente dominados: desregulan las formas asimétricas de construir el pensamiento y, desde allí, habilitan nuevas formas propias de entender el Mundo.

3. Reflexiones finales

Tal lo visto, la práctica abductiva en las investigaciones artísticas de Nuestra América puede entenderse desde los lineamientos interculturales y decoloniales antes planteados como *un proyecto creativo de conocimientos subalternos; i.e.:* una apuesta por la ampliación del derecho epistemológico a quienes históricamente se les fue vedado. Esto implica que todo acto epistemológico es simultáneamente un acto político y ético: en la medida en que explicitan su vocación por la reconfiguración de la asimetría geográfica del poder bajo otros

criterios de cientificidad y bajo otras condiciones de producción/recepción de las investigaciones en arte, también reafirman su compromiso por validar pertinencias-Otras, intereses-Otros y, con todo ello, el reconocimiento solidario de la capacidad epistémica y artística del Otro *nuestroamericano*, negada históricamente.

La práctica concreta de tales ideas en nuestra experiencia profesional conjunta en la E.S.B.A. *Regina Pacis* (ubicada en el casco histórico de San Isidro, Provincia de Buenos Aires, la Escuela Superior de Bellas Artes Regina Pacis (DIEGEP 4689).fue creada por la Congregación del Divino Maestro en 1948 e incorporada a la educación oficial en 1964 con carreras de tecnicatura y profesorado en artes visuales) ha derivado en la gestión y promoción de diversos programas interáulicos e institucionales (Massariol, 2024). A partir de 2022, se configuró desde la Dirección una red de proyectos intercátedra con objetivos y expectativas de logro comunes, se fomentó el trabajo docente en el formato de pareja pedagógica, se incentivó el ejercicio de actividades de investigación, extensión y transferencia y se crearon espacios institucionales de intercambio y participación, entre otras estrategias. Todo lo anterior, fue acompañado de una propuesta transversal de fomentar la participación de las asignaturas en ferias de ciencia y técnica, congresos y jornadas. Esto se ha propuesto con el objetivo general de potenciar metodológicamente la formulación de preguntas en los estudiantes como una instancia propedéutica para la producción artística y para el consecuente trabajo especulativo sobre la propia obra. En el marco del diseño curricular de los institutos técnico-profesionales de educación artística de la Provincia de Buenos Aires, todo ello ha derivado en un nuevo *Proyecto Educativo Institucional* (PEI) orientado a la formación de artistas-investigadores, entendiendo a las competencias investigativas como incumbencias ineludibles de realizadores/as y docentes de artes pero, sobre todo, como requisito fundamental para construir un pensamiento culturológicamente crítico en nuestros/as estudiantes.

En el marco de este nuevo PEI, desde los espacios curriculares se impulsaron procesos de enseñanza-aprendizaje orientados a la deconstrucción de la narrativa hegemónica occidental fundamentada en la teoría de la autonomía sobre la práctica artística y en las condiciones de producción del conocimiento. Especialmente, en el espacio curricular *Metodología de la investigación en artes* se implementó una dinámica de taller en la que se ejercita la abducción para promover la formulación de hipótesis, tanto en obras contemporáneas destacadas como en las propias. Como etapa inicial, aquí se trabaja en torno a la elaboración de preguntas, preguntas que no puedan responderse por sí o por no, ni que pidan confirmación de lo ya sabido; todo con el fin de tomar distancia de la obra propia y así habilitar la posibilidad de la

aparición de voces ajenas. Se convierte la pregunta en un interrogante construido a partir del diálogo, en un sentido bajtiniano. Poniendo en jaque la autobiografía, en los ejercicios iniciales se apunta a incluir a todo el grupo en los procesos de indagación sobre la propia obra. A partir de ello, se definen *palabras-clave* que luego serán intervenidas y reemplazadas por el grupo. Así, se inventan constelaciones de términos por cada una de las palabras-clave antes definidas. Inventamos nuestra afiliación a una tradición artística, nos posicionamos y tomamos conciencia de ese posicionamiento. Con todo ello, este espacio no solo pone en crisis la idea de la obra como expresión y creación individual, sino también habilita la construcción de lo nuevo y, por qué no, la crítica hacia un orden establecido.

En este contexto, el instrumental teórico-metodológico de la semiótica, articulado a la teoría intercultural y decolonial, ha posibilitado desarrollar un proyecto artístico y educativo en el que se crean ideas nuevas, se reordenan los marcos valorativos y, con todo ello, se reorganiza un nuevo modelo de Mundo. En concreto, salidos de los grandes mitos y atravesados por la asunción de esta colonialidad, la práctica abductiva entendida como propuesta epistémica liberadora, permite la creación de otras formas de textos artísticos, prácticas, materiales, posicionamientos no hegemónicos desde la lucha por el sentido común, por transformarlo, discutirlo, debatirlo, conscientes de las ataduras culturales de nuestro sistema artístico, social y cultural. En relación, solo una práctica abductiva decolonial podría habitar la indagación y abrir la posibilidad a lo nuevo, poniendo en tensión las principales *ficciones* de nuestros conocimientos y, a su vez, empoderar al/a la artista-investigador/a como un/a agente central para la producción de nuevas hipótesis/modelos de lectura del Mundo.

Bibliografía:

Acosta, Y. (2012). *Reflexiones desde "Nuestra América". Estudios latinoamericanos de historia de las ideas y filosofía de la práctica.* Nordan-Comunidad.

Beuchot, M. (1996). *Historia de la Filosofía en el México Colonial*. Herder.

Bernstein, R. (1976). *La reconstrucción de la teoría social y política*. FCE, 1982.

Bonilla, A. (2017a). La Filosofía en el cambio de época: desafíos y propuestas. *Cuadernos FHyCS-UNJu* [en línea], 51,39-48.

Bonilla, A. (2017b). Reflexiones desde una filosofía intercultural y liberadora nuestroamericana. *Cuadernos del Sel, II*,3, 131-146.

Borgdoff, H. (2004). *The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies. The Reflexive Zone*. HKU.

Castro Gómez, S. (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Puvill Libros.

Castro Gómez, S y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.

Curiel, O. (2016). El Feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño. Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=B0vLlIncsg0

Dussel, E. (1977). *Filosofía de la liberación.* Nueva América.

Dussel, E. (2013). Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso de la modernidad. En Gandarilla, J.; Zuñiga, J. (coord.) *La filosofía de la liberación, hoy.* Universidad Autónoma de México, pp. 17-69.

Funtowicz, S. y Ravetz, J. (1994). *Epistemología política. Ciencia con la gente*. Centro Editor de América Latina.

García, S. y Belén, P. (2011a). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3, 89-107.

García, S. y Belén, P. (2011b). La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso. En J. Pimentel y V.González (Coords.), *Investigación en artes y humanidades*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Fornet-Betancourt, R. (2003). *Interculturalidad y filosofía en América Latina*. Wissenschaftsverlag Mainz in Aachen.

Fornet-Betancourt, R. (2009). La filosofía intercultural. En Dussel, E., Mendieta, E., y Bohórquez, C., *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino"*. Siglo XXI, pp. 639-646.

Fornet-Betancourt, R. (2011). *La filosofía intercultural y la dinámica del reconocimiento.* Ediciones Universidad Católica de Temuco.

Fornet-Betancourt, R. (2017). *Elementos para una crítica intercultural de la ciencia hegemónica*. Wissenschaftsverlag Mainz.

Ibáñez, T. (1981). La crisis de la psicología social: apuntes para una lectura. *Revista de Psicología General y Aplicada* 83 (4), 662-680.

Ibáñez, T. (2001). *Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. Gedisa.

Lasarte, J.; Massera, S. y Molina, L. (2014). Investigación y arte. Las tesis de grado en Plástica de la FBA. *Arte e investigación* (10), 54-60.

Lotman, I. & Uspensky, B. (1978) Sobre el mecanismo semiótico de la cultura, en *Semiosfera III*, Madrid: Cátedra, 2000, pp.168-193.

Mäkelä, M. *et al.* (2011). On Reflecting and Making in Artistic Research. *Journal of Research Practice* 7(1), 1-12.

Massariol, D. (2024). Enfoque sistémico e interdisciplinariedad en la enseñanza-aprendizaje de nivel superior: el caso de la E.S.B.A. *Regina Pacis. Revista Argentina de Educación Superior*. En prensa.

Mignolo, W. (2006). El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial. En C. Walsh, A. García Linera y W. Mignolo, *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento* (pp. 9-20). Ediciones del Signo.

Mignolo, W. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía, Nº 74,* 2013-2, pp. 7- 23

Panikkar, R. (2004), Conferencia inaugural. Tres grandes interpelaciones de la interculturalidad. En Fornet-Betancourt, R., *Interculturality, Gender and Education*. IKO.

Peirce, C. S. [1931-1958]. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, *Vols. 1-8* [CP]. Weiss, P., Hartshorne, C. y Burks, A. W. (Eds.). Harvard University Press.

Peirce, C. S.[1975]. *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, vols. 1-6, Fisch, M. H. *et al.* (eds). Indiana University Press.

Peirce, C. S.[1992]. *The Essential Peirce: Selected Philosphical Writings*, *Vols. 1-2 (1867-1893)* [EP]. Houser, N. y Kloesel, C. (Eds.). Indiana University Press.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. Perú Indígena, vol. 13, n°29.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* CLACSO.

Schuster, F. (1992). *El método en las ciencias sociale*s. CEAL.

Segato, R. L. (2002). Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre,* 23(1), 239-275. https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1304

Sousa Santos de, B. (2019). *El fin del imperio cognitivo. Afirmación de las epistemologías del Sur.* Trotta.

Vicente, S.(2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En R. Gotthelf (Dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias,* EDIUNC.

DEMASIADO TEÓRICA PARA SER ARTISTA/DEMASIADO ARTISTA PARA SER TEÓRICA.

Andrea Brunotti. abrunotti@gmail.com
Escuela de Artes Visuales Martín Malharro.
Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palabras clave: Investigación en artes; metodologías; práctica artística.
Resumen: La investigación en artes es un terreno en construcción y disputa. En esta ponencia se comparten enfoques y metodologías desarrolladas en los procesos de realización de prácticas artísticas y de escritura, que interpelan los límites entre las disciplinas, e invitan a pensar en el diálogo entre la teoría y la práctica, en los ámbitos académicos y de formación artística.

> Demasiado intelectual para el activismo, demasiado activista para la academia, demasiado feminista para la poesía, demasiado radical para la pedagogía, demasiado política para ser maestra, demasiado disidente para la política de identidad, demasiado tortillera para ser maestra, demasiado maestra para la jerarquía del saber, demasiado tímida para la oratoria política, demasiado provinciana para la capital, demasiado prosexo para un feminismo que aún teme hablar de sexo, demasiado teórica para ser trabajadora (Flores, 2014, p.3).

Tomo las palabras de Val Flores para trastocarlas y apropiármelas y hacerlas girar en torno al lugar incómodo que habitamos quienes queremos/creemos que investigamos en artes, y consideramos, o se nos considera, demasiado de una cosa, o demasiado poco de otra. Situarse entre la teoría y la práctica es estar siempre en un lugar de incomodidad, en relación a la escritura y las formas de validar una investigación o la propia práctica artística.

Incomodidad

Esta incomodidad se manifiesta en las proposiciones que podemos establecer entre los conceptos de investigación y arte o mejor dicho prácticas artísticas. En este sentido, Marie Bardet plantea, desde la incomodidad, ciertas preguntas. Me apropio de una de ellas: “¿Cómo

investigar menos sobre el arte y más desde, entre, con y contra las prácticas artísticas contemporáneas?" (Bardet, 2023, p.3).

Considero a la investigación en prácticas artísticas como un espacio en construcción, que intenta definir sus propios procesos y metodologías para ponerlas a prueba y desmontarlas, que propone otros soportes de circulación y divulgación y otras formas de validación, y que cuestiona la relación entre sujeto y objeto de investigación. Un tipo de investigación en donde la investigadora toma conciencia del recorrido de su práctica artística y puede narrarla a medida que la va realizando.

Indisciplinada

"Difícil de situar en alguna disciplina concreta, que camina hacia las fronteras e intenta movilizarlas, revirtiendo la fijeza y la estructura anquilosada de las disciplinas tradicionales" (Bal, 2016, p.8).

El trabajo que presento es proceso y resultado de algo que hoy podría llamar investigación en /con prácticas artísticas. Consta de realización de obra visual y escrita y surge del diálogo y articulación entre práctica y teoría, que llevo a cabo en la Maestría en Práctica Artísticas Contemporáneas de la EAyP, UNSAM. En este tiempo he realizado prácticas artísticas y de escritura en forma articulada, e indisciplinada, es decir, liberada que categorizan las disciplinas.

Objetividad feminista

La investigación tradicional supone objetividad o distancia (teórica) entre el objeto de investigación y quien investiga. La des-definción de los límites entre teoría y práctica y entre objeto de investigación e investigadora, me permitió desarrollar un corpus de obra y de escritura en permanente diálogo y contagio. Ese lugar entre (Bardet, 2013) como un *lugar de enunciación*, desde donde escribir y realizar prácticas de creación e investigación. Esto implica asumir una objetividad feminista (Haraway, 1995), es decir, que se construya a partir de conocimientos situados, que no supongan el desdoblamiento de sujeto y objeto, abrazando la parcialidad para pensar la investigación.

Desorientación

Comencé este proceso sin plantearme realizar una investigación, es decir no tuve un problema o tema de investigación claro desde dónde partir, sino más bien la invitación a

formularme una serie de preguntas sobre lo que estaba haciendo y lo que deseaba hacer. Es decir, empecé un proceso de investigación sin saberlo. A medida que estas prácticas se fueron desarrollando, comencé a intuir que eso que estaba haciendo, también era investigación, a pesar de que no podía definir metodologías, ni definir qué problema o problemas se presentaban de manera "clara y distinta" (Bardet, 2021). Y por sobre todas las cosas, que el objeto de investigación era yo misma en /con mis prácticas. En el año 2022 presenté para las *Jornadas de Arte e Investigación de la EAyP, UNSAM* una ponencia que se titulaba "Hilos, textos, imágenes, un posible recorrido entre la teoría y la práctica" y creo que fue justo ahí que empecé a tomar conciencia de que estaba realizando algo que hoy podría llamar *Investigación en prácticas artísticas*. Me interesa compartir esta anécdota para animarnos a desconfiar de los caminos lineales que suponen una investigación tradicional y proponer otros recorridos *espiralados, desorientados, rumiantes* (Masson, 2017).

Preguntas rumiantes

Las preguntas que comenzaron a guiar este proceso se formularon en 2021 y fueron las siguientes:

"¿Es posible realizar una práctica de investigación que sea a su vez una práctica artística? ¿Es posible mantener una distancia con el objeto de investigación cuando lo estoy haciendo a la vez que investigando?" (Brunotti, 2021). Hoy, tomando distancia, puedo hacerme las mismas preguntas, y sumar algunas experiencias que me gustaría compartir:

Extrañamiento: El modo de sostener una distancia que no fuera "identificación punto por punto ni absoluta distancia" (Bardet, 2013) con el objeto de investigación, que eran mis propias prácticas, fue extrañarlas, es decir inventar "estrategias epistemológicas de extrañamiento" (Bardet, 2023).

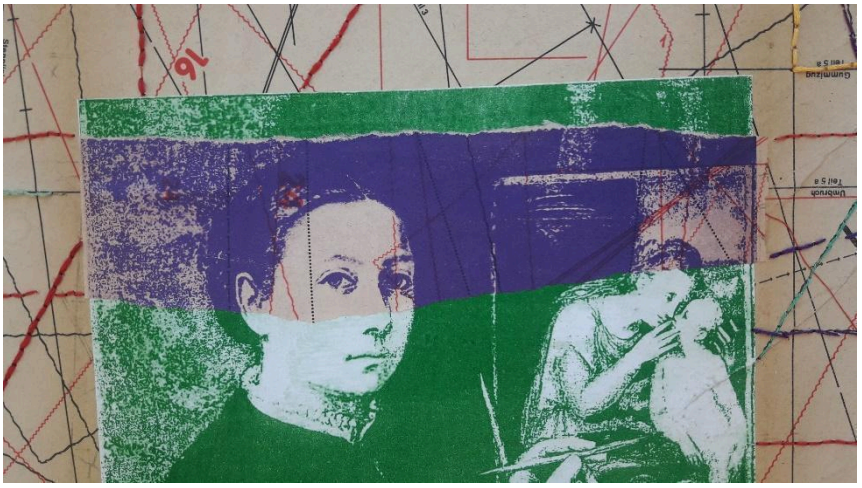
Entre las metodologías de extrañamiento, puedo compartir algunas que a mí me resultaron reveladoras:

Identificar gestos: El concepto de gestos lo tomo de Marie Bardet y también lo tironeo un poco hacia las artes visuales, que sería uno de los campos donde realizo mis prácticas: Para Bardet "los gestos son (…) modos de relación más que una mera forma corporal; un "estilo" para usar de cierto modo una técnica, o más bien, un estilo junto a una técnica, un cuerpo junto a un espíritu" (Bardet, 2021).

Intentar identificar qué gestos aparecían al escribir, al investigar, al realizar una obra visual, me sirvió para pensar esas prácticas y tener una perspectiva diferente.

Citar/robar: “Si la propiedad es siempre un robo el robo puede a veces ser un homenaje” (Grüner, 2017, p.4).

Tomar imágenes de internet, estamparlas e intervenirlas, traerlas al presente y hacerlas convivir con las imágenes actuales. Intervenir el relato de la historia del arte, citando obras y resignificándolas. Hablar de las mujeres artistas para hablar de mi lugar como artista.



Andrea Brunotti. *Labores feministas. Develar* (2019). Grabado y textil sobre papel y liencillo.

Mezclar citas de textos en la escritura, pero también bordar las citas sobre distintas superficies. Auto citarme, citar apuntes de cuadernos, comentarios de mis compañerxs y docentes de clase. Todo entra en la “bolsa de ficción” (K Le Guin, 2022).

¿Citar o robar? La pregunta por la cita, el robo o la reproducción de algo, escrito o imagen es un nudo en mis prácticas. Desde mi aversión a las normas APA, hasta mi vagabundeo por los cuadernos de apuntes de clase, en donde no uso comillas para escribir lo que dijo alguien en ese momento (que puede ser docente, compañere) la cuestión de la cita aparece como un problema sobre el cual merodeo, cuando hago obra y cuando escribo. La cita, como dice Martina Prystupa (2023) puede ser un colchón donde apoyarse y también un trampolín para disparar hacia otro lugar. No me interesa usarla convencionalmente como un desfiladero de nombres para dar autoridad al texto o imagen, sino como una conversación imaginaria con otrxs, de quienes me afectan sus palabras u obras, y me invitan a pensar.

No a la hoja/lienzo en blanco: Partir de cosas que ya están hechas, no suponer una originalidad absoluta, sino partir de lo que otrxs escribieron, hicieron. En este sentido, suelo elegir soportes tanto para las artes visuales, como para la escritura, que ya vienen con una impronta de información. Esto me permitió trabajar sobre apuntes de clase, diarios de viaje, telas pintadas de otras épocas, estampas de grabado descartadas, material impreso rescatado o

donado, telas antiguas como servilletas, manteles que regalaron. La mesa de la artista, o el archivo sobre la mesa, en donde conviven la máquina de coser, la de escribir, retazos de tela, botones, hilos, tintas, tickets, pasajes, libros y cuadernos de apuntes.

Rastrear

"Rastrear, en otras palabras, es aprender a detectar las huellas visibles de lo invisible o, incluso, es transformar algo de lo invisible en presencias" (Despret en Morizot, 2020, p.14). Creo que el gesto de rastrear es previo al de investigar porque supone este *caminar-con* que menciona Despret: "Ni al lado, ni al mismo tiempo: sobre los pasos de otro que sigue su propio camino y cuyas huellas son además signos que cartografían sus deseos" (Despret en Morizot, 2020, p.11).

Tratar de seguir las huellas de otrx (que ya escribió, que ya investigó, que ya hizo una obra muy parecida a la que estoy haciendo, aunque no nos hayamos conocido) me ayudó a dejar mi huella. Rastrear nos puede llevar a una deriva por el camino de otrxs, a mí me pasó con Annie Albers, con Lía Correa Morales y con Emilia Bertolé, entre otras artistas. A veces eso suspende la investigación. Ya les había contado que no era lineal

Vuelvo a citar a Despret: "Caminar con, sin simultaneidad ni reciprocidad, destaca experiencias en las que uno se deja instruir por otro ser: dejarse guiar, aprender a sentir y pensar como otro." (2020, p.12). En algún punto, desorientarse y suspender un poco el camino de la investigación o de la práctica para después, si hace falta, volver.

Quienes caminan conmigo en esta investigación aparecen en los textos, en las palabras bordadas de mis prácticas. Para evidenciar este acompañamiento cito un párrafo de trabajo para el seminario Investigar con imágenes:

> Annie Albers escribía como tejía, que al igual que yo, casi un siglo después, encontraba que en el hilo y en la palabra algo se anudaba, o que el telar y el texto se conectaban, como me conecto yo con su escritura un siglo más tarde. No es en vano este insistir en el siglo que nos separa. Annie y yo no nos conocimos, yo nunca estuve en la Bauhaus, tampoco hago telares. Annie escribía mientras hacía, intentaba ajustar en el texto lo que se desbordaba de la máquina…o no, o tal vez sólo me imagino que hubiera hecho yo en la Bauhaus… Algunos viajes nunca sucedieron, los imagino, me entrego a fantasearme amiga de Annie (Brunotti, 2024).

También mis compañerxs de Maestría, y mis amigas de la grupa de mAtriz ColectivA, han acompañado mis procesos, dejando sus voces, sus ideas, compartiéndome textos, materiales y experiencias e incluso bordando para mí. El aprendizaje compartido en el Laboratorio Ladera y orilla: Prácticas artísticas ecosensibles, organizado por la colectiva Maleza en 2023, también fue un espacio de encuentro entre artistas y docentes de distintas disciplinas, que nutrió mis procesos. Lxs artistas visuales solemos trabajar bastante solxs, intento revertir esa cuestión. A pesar de que muchas veces trabajo en soledad, trato que lo que emerge de lo colectivo, también la cotidianeidad, entre en el territorio de la investigación de alguna manera. Es por eso que siempre viajo con cuadernos, hilos y telas, casi un taller rodante.

Moverse /viajar/cambiar de hábitat

En este proceso de investigación/creación viajé desde Mar del Plata al Campus de la Universidad de San Martín, en múltiples ocasiones entre 2022 y 2023, unas 22 veces. En cada viaje, se elige qué llevar, se presupone que se va a necesitar, se seleccionan herramientas, materiales, objetos. Mi obra y mi taller tuvieron que volverse trasladables y también mi escritura, y eso impactó directamente en las formas de hacer. Extranjerizar la práctica, cambiarla de los lugares habituales, obliga e invita a pensar en otras formas de llevarla a cabo

Rumiar

Darle vueltas a una misma idea, a un material, dejarlo fermentar (para la escritura sirve muchísimo). Digerir como rumiante "que no cree en ideas propias, se sabe no original. (La rumiante) Sabe que siempre que habla, traduce (…) en su acción de rumiar rinde tributo al proceso y no al producto acabado" (Masson, 2017, p.14).

Rumiar un texto es el procedimiento de escritura que más he utilizado y lo mismo pasa con las obras. Estar encima del texto, releer, corregir, re estampar, insistir sobre la misma palabra, la misma cita, la misma imagen.

Rumiar como movimiento espiralado que es volver a pasar por la voz, por el sonido, por el cuerpo eso que punza, "seguir con el problema" (Haraway, 2019).

Si bien Masson, asocia la rumia a la lentitud, yo creo me identifico con la rumia en movimiento.

Ordenar o des ordenar/crear un archivo: Casi una metodología del caos, en donde conviven en la mesa de la cocina las máquinas de escribir y de coser, la computadora y los libros, casi como un homenaje al "Diario de la dispersión" de Rosario Bléfari. Estar haciendo varias

cosas a la vez, ha sido una metodología que permitió la convivencia de todas las prácticas: domésticas/docentes/artísticas/de investigación/ de escritura.

Entonces, todo lo que hay en el espacio de trabajo puede ser parte de un archivo. Si no se dispone de un cuarto propio, la vida cotidiana se mete en las prácticas artísticas y habilita que otrxs participen por el sólo hecho de compartir ese tiempo/espacio.

Una vez identificado todo lo que entra o sale del archivo, la tarea fue cómo hacer convivir y cómo combinar materiales y temporalidades, cómo usar cosas que en su momento habían sido descartadas. A partir de ordenar un archivo empecé a utilizar como soporte de escritura materiales asociados al textil como servilletas, manteles, pero también papeles de descarte. La idea de libro de artista merodea siempre en esas prácticas, es decir algunas cuestiones del formato libro, por ejemplo, el paginado y la convivencia de imágenes y textos. En su reciente libro sobre los libros de artista Matilde Marin (2023) reflexiona sobre la posibilidad de ejemplar único como libro/obra y la posibilidad de tirada y edición. En mi caso, por el momento son ejemplares únicos, pero no descarto la posibilidad de ediciones o tiradas cortas a partir de algún tipo de reproducción

Habilitar diferentes registros de escritura: Creo que, si la investigación en arte o prácticas artísticas es un espacio en construcción, que interpela el concepto de investigación, las formas de escritura en que esta se da a conocer también pueden ser revisadas. Una de las premisas que tuve en cuenta es el uso de la primera persona y habilitar varios tipos y tonos de escritura para diferentes partes del trabajo, a sabiendas de que, en mi caso, el texto no aparecía solo en un trabajo final impreso, sino que era materialidad de las prácticas artísticas. Este camino de escritura se alimentó de diferentes consignas o auto consignas en las que conviven las acciones de: Escribir listas/poesía/cartas/diarios/ escribir con el cuerpo, retomar escrituras pasadas, tomar escrituras de otrxs y modificarlas, realizar ejercicios de escritura colectiva. Pensar que la práctica de la escritura sea espacio de exploración entendiéndola como parte del proceso creativo y no una transferencia que explique lo realizado.

Si realmente creemos que la práctica artística es una forma de conocimiento, no podemos pensar que este surge una vez finalizada la práctica, sino que sentimos corporal e intelectualmente que ese conocimiento emerge en la propia acción, y que la escritura puede ser una de las tantas formas de registro de eso que vamos descubriendo.

Utilizar distintas herramientas: Los distintos modos de escritura también son determinados por las herramientas que elijo para hacerlo, en mi caso: Máquina de coser, máquina de escribir, computadora, bastidor de bordado, pluma fuente, sellos. Cada herramienta utilizada permite una extensión y formato de textos diferentes. También habilité en esta investigación,

la visualidad de los reversos de los textos e incluso tomé los textos bordados como matrices para entintar y estampar. Lo que aparece en los reversos en el bordado tradicional, que es la espalda de la tela y no se da a ver, hace emerger una especie de escritura o código inventado, que, al ser puesto en relación con lo legible, habilita otras posibilidades de sentido.

Inventar prácticas: El entintado de las espaldas del bordado, me permitió pensar en la invención de una práctica. Sin pensar la idea de invención como originalidad absoluta, sino como posibilidad metodológica para seguir explorando. Invención en la medida que surge como novedosa (para mi) en un proceso de experimentación. Dejar el registro del texto entintando, el revés de texto y hacerlo convivir en distintos espacios y soportes, fue como materializar la conversación del texto consigo mismo/conmigo misma (rumia) y permitir que la obra sea un texto, visible/tocable/legible. Que la obra sea escritura y metadiscurso sobre la escritura, ya que los textos elegidos, para entintar y estampar, daban cuenta de los procesos creativos y de investigación que venía realizando.

Otra cuestión presente en las piezas es la suspensión del estatuto de frontalidad (Bardet, 2021) en relación a la forma de percibirlas, pero también vinculada a una disposición conceptual y corporal hacia la propia práctica e investigación. Marie Bardet, propone en su libro Perder la cara, ante la modalidad hegemónica de mirada frontal, focal, clara y distinta, que toma distancia del objeto de investigación, formas de acercamiento a las propias prácticas artísticas y de investigación: “meterse y dejarse afectar por las relaciones de conocimiento, ignorancia, aprendizaje, creación” que “exigen e implican nuevas alianzas sensibles, materiales gestuales, somato-políticas” (2021, p.136). El rescate de los reveses del bordado y las transparencias y opacidades que demandan las páginas de los cuadernillos, pueden pensarse como modos de acercamiento a las obras, que proponen otras variables entre los binomios visible-invisible, transparencia-opacidad, tocar-mirar, pero también como materialización poética de mis metodologías de investigación.



Andrea Brunotti. *Texere Cómo desarmar un texto.* (2023) Estampa y bordado sobre liencillo. Ph. Abril Acevedo.

Me permito compartirles entonces cuáles son las preguntas más recientes que guían este proceso que aún no está finalizado: ¿Dónde, cómo y cuándo escribimos lxs artistas? ¿Qué tipos de escritura habilita la investigación en artes? ¿De qué manera se desarma el dualismo teoría/práctica en procesos artísticos, que desde la visualidad utilizan y se nutren de las lecturas y escrituras como material de trabajo? ¿De qué manera se ve afectada la escritura académica, cuando se escribe e investiga a la vez que se desarrolla un corpus de obra? ¿Dónde y cuándo escribimos las mujeres, qué espacios/tiempos nos habilitamos entre la domesticidad, lo laboral y lo creativo?

Pienso que la práctica artística puede dar algunas respuestas parciales, situadas, abiertas a estas preguntas, orientarme en cómo presentar este proceso, en cómo seguir problematizando y experimentando diálogos entre imagen y texto. Queda aún por recorrer el camino de la validación de estas experiencias, tratar de no acartonar lo creativo de los procesos artísticos en las normas de publicación y validación académicas, ese camino incómodo no implica quedarse afuera, sino insistir desde adentro.

Bibliografía:

Albers A. (2019). *Del diseño, selección de escritos*. Alias editorial. Prólogo.

Bal, M. (2016). Tiempos *trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.

Bardet, M. (2013). Entre teoría y práctica, un écart. In *"Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte. Club* Hem Editores (pp.91-96).

----------(2021). *Perder la cara.* Buenos Aires. Cactus.

----------(2023). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia, 19/2/23.* Disponible en https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/. Consultado 10/4/24.

Blefari, R. (2023). *El diario de la dispersión.* Mansalva.

Brunotti, A. (2024). *No diarios de viaje*. Trabajo final Seminario Investigar con imágenes, MPAC. UNSAM. S/D.

Despret, V. (2021). Prólogo. En Morisot, Baptiste. *Tras el rastro animal*. Isla Desierta.

Flores, V. (2014). *Desmontar la lengua del mandato, criar la lengua del desacato.* CUDS.

Gruner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Facultad de Filosofía y Letras.

Haraway, D. (1995). Capítulo 7 Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinvención de la naturaleza.* Cátedra (pp.2-28).

----------(2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

K Le Guin, U. (2004). *Contar es Escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación.* Digital Titivillus.

----------(2021). *La teoría de la bolsa como origen de la ficción.* Traducción libre de Fernanda Carvajal. Oficios varios.

Lang, S. (2019). *Manifiesto de la práctica escénica.* Disponible en https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escenica. Consultado el 26/6/24

Marin, M. (2023). *Libro de artista, Objeto de sí mismo.* De Autor.

Masson, L. (2017). *Epistemología Rumiante*. PDF. https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante.

Prystupa, M. (2023). *Las citas eróticas*. Cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708. Publicado: 13 de Abril.

DIBUJAR PARA VISLUMBRAR UN PLAN.
SOBRE LA OBRA *TÍA ROSITA* DE ANA GALLARDO.

Clara Carlón. claracarlongm@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Verónica Lucentini. verolucentini@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palabras clave: Giro performativo; práctica artística; registros.
Resumen: En el marco del giro performativo del arte, es posible identificar proyectos artísticos que involucran la recuperación de memorias, relatos y espacios, que luego son reelaborados y reconstruidos mediante registros sutiles, únicos e imprecisos. La evocación del pasado que estas prácticas artísticas proponen, se alejan de una reproducción mecánica de lo sucedido, ya que habilitan nuevas imágenes posibles de aquello que alguna vez fue. De esta manera, estos procesos permiten conectar pasado y presente en una reinterpretación activa de los recuerdos que se proyecta hacia el futuro como una nueva imagen. Bajo esta perspectiva, el presente trabajo propone analizar la obra *Tía Rosita* (2004) de la artista argentina Ana Gallardo, y su posterior presentación en el Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el marco de la muestra *Escuela de envejecer* (2022).

Una mirada desde el giro performativo en las artes visuales

Este trabajo se enmarca en las investigaciones realizadas como becarias doctorales de la UNLP dentro del proyecto (I+D) *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (11/B383) radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El mismo se propone problematizar el campo de las artes visuales a la luz de su giro performativo, una noción que aparece en forma frecuente pero escasamente sistematizada en los escritos sobre el arte contemporáneo.

En la actualidad, numerosas prácticas artísticas se han afirmado a partir de la acción como gesto significante, en tanto las obras ya no operan como un objeto definido y cerrado sino

como un proceso que focaliza en el devenir artístico-investigativo, sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento (Hang & Muñoz, 2019). Esto implica, entonces, extender y complejizar los alcances de las producciones; es decir, "repensar *con* los materiales y operaciones durante el proceso de la obra y también después de su escenificación" (Hang & Muñoz, 2019, p. 12). Excediendo a la performance como género, estas prácticas performativas asimilan recursos y estrategias vinculadas al campo de las artes escénicas, conformándose desde una naturaleza híbrida. De este modo, conceptos tales como teatralidad, experiencia, acción, presencia y objetualidad, son actualizados a partir de esta nueva trama conceptual donde lo experiencial y lo vivencial se constituyen como sus aspectos predominantes (Valesini & Valent, 2020).

Bajo este enfoque, consideramos a la obra *Tía Rosita* de la artista argentina Ana Gallardo como un proyecto que se enmarca en estos modos de operar, donde las instancias de producción resultan fundamentales para otorgarle sentido. Es así que podemos decir que la naturaleza performativa de esta obra se centra en su proceso de producción, en el modo en que es construida por Gallardo a partir de la recuperación de imágenes, relatos y espacios provenientes de la vida cotidiana que se reconfiguran en una situación o puesta en escena. Cuando decimos puesta en escena, nos referimos al modo de ordenamiento y de presentación de la misma, a una acción que es vista o percibida por otrxs. En este sentido, el carácter performativo de dicha obra —en tanto práctica poética político-crítica que visibiliza aquello que existe por debajo de una supuesta homogeneidad de lo cercano— no reposa únicamente en su capacidad de reconocer la realidad, sino también en la posibilidad de cambio del sentido de las cosas, en imaginar y construir un nuevo espacio para otras formas posibles de habitar el mundo.

Recolectar: construir ficciones, construir mundos

En *La teoría de la bolsa de la ficción* ([1986] 2022), Úrsula K. Le Guin desarrolla la idea de la bolsa como un espacio contenedor, necesario para mantener la vida desde los orígenes de la especie humana; para recolectar lo cosechado y transportarlo, para poder subsistir en comunidad. La autora sostiene que, durante el Paleolítico, el Neolítico y el período prehistórico, en regiones templadas y tropicales, el alimento de los seres humanos se sustentaba principalmente en la recolección; solamente en el extremo Ártico la carne conformaba el alimento básico (Le Guin, [1986] 2022). Sin embargo, la historia de la bolsa —aquella que involucra las prácticas cotidianas— ha quedado enmudecida frente a la historia de los cazadores. Los relatos épicos, protagonizados por la figura de los héroes que se

enfrentan a las bestias, se han afirmado frente a los pequeños relatos. Siguiendo a Le Guin ([1986] 2022):

> Ya lo hemos oído, todos hemos oído todo sobre palos, lanzas, y espadas, sobre las cosas para aplastar, pinchar y golpear, sobre las cosas largas y duras, pero no hemos oído nada sobre la cosa para poner cosas dentro, sobre el recipiente para la cosa recibida. (p.32)

En la teoría de la bolsa, lo fundamental es la importancia del relato —de la ficción— en tanto forma de construir la historia que da cuenta de los modos de comprender la realidad, de las formas de conocimiento y de la relación del sujeto con el mundo. Esto, a su vez, nos habilita otros interrogantes: ¿Qué voces quedan por fuera del relato de los héroes? ¿Quiénes son sus protagonistas? ¿Cuáles son los relatos velados? ¿los no contados? ¿Cómo se visibilizan?
En este sentido, consideramos que los proyectos de Ana Gallardo se podrían ubicar dentro de este marco ya que mediante el lenguaje metafórico que ofrece el arte, posibilita que lo indecible pueda finalmente pronunciarse a partir de materialidades específicas. Sus producciones artísticas acontecen al filo de la vulnerabilidad, donde las subjetividades se hacen visibles a partir del uso de la palabra —en su dimensión escrita u oral— privilegiando su valor testimonial y biográfico, pero también apelando a sus capacidades ficcionales. De este modo, coincidimos con Ticio Escobar (2020) en que "el arte no contesta las preguntas, las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles" (p. 22). Así, estas prácticas permiten pensar en la potencialidad de las imágenes y los lazos interpersonales para producir resistencias frente a los discursos dominantes, ya que, en sus formas de operar, habilitan otros relatos posibles, otrxs narradorxs de la historia.

Tía Rosita en sus dos presentaciones

En el año 2004, Ana Gallardo expone por primera vez la obra *Tía Rosita* en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Durante dos meses, Rosa Carbone —una mujer de setenta y ocho años de edad— reconstruyó junto a la artista su historia de amor más importante. En este intercambio, Rosita le contó que hasta su adolescencia vivió en Pompeya, una ciudad situada en el sur de Italia, y que a sus dieciséis años se enamoró de un muchacho que a su padre no le gustaba. Tal era así, que se veían a escondidas en el campanario de la iglesia del pueblo. Una tarde, su padre la envió en un barco rumbo a Argentina y ella nunca pudo decirle al muchacho que se iba para siempre.

La historia de amor de Rosita evoca a un pasado que no pudo ser, pero habilita su transformación en material artístico por parte de la artista, dando paso a instancias intermedias en las que se presenta evidencia plástica de la trama que tejen los relatos personales. Es así que, en el transcurso de los distintos encuentros, Gallardo tomó fotos y grabó las conversaciones, como una forma posible para intentar reinstalar esos recuerdos en nuevas coordenadas temporo espaciales que se alejan de una reproducción mecánica de lo sucedido, sino que más bien habilitan nuevas imágenes posibles de aquello que alguna vez fue. Durante su exhibición, se presentaron auriculares con el audio de Rosita contando su historia de amor y distintos dibujos realizados por ella con carbonilla sobre las paredes de la sala. Destacándose, entre ellos, un corazón que decía *cuore* en el centro y, también, imágenes del campanario ubicado en la ciudad de Pompeya. Los detalles que poseen los dibujos realizados por Rosa Carbone dan cuenta de cuán fresca persistía esta historia en su memoria [Figura 1].

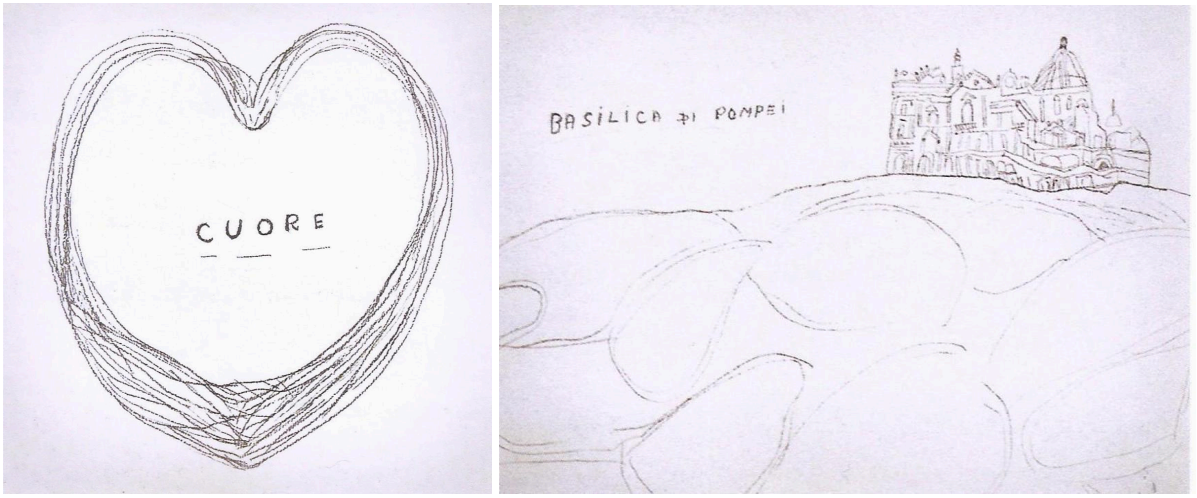


Figura 1. *Tía Rosita* (2004) de Ana Gallardo. Intervención conjunta con Rosa Carbone, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

Este primer paso en 2004 fue la antesala de lo que sería un proyecto más amplio titulado *Escuela de envejecer* (2022) producido en la sala PAyS del Parque de la Memoria —en CABA—, espacio que configura el monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina con la curaduría de María Alejandra Gatti y Lorena Fernández, editoras del libro que lleva también el mismo nombre. Aquí, el relato de Rosa Carbone se reúne con la recopilación de las historias personales de otras mujeres mayores que comparten sus saberes con Gallardo. Frente a la pregunta que se hace la propia artista sobre "¿Cómo envejecer en un sistema que niega lo viejo?" —especialmente a las mujeres mayores—, propone un espacio

para que los deseos postergados a lo largo de sus vidas encuentren un momento de realización, al mismo tiempo que los hallazgos alcanzados en la vejez sean compartidos y enseñados. Para la artista, es precisamente esta etapa marcada por la jubilación, la que habilita un último potencial de satisfacción para las mujeres mayores donde los sueños irrealizados, silenciados e invisibilizados encuentran un lugar, alejándose de la idea de que se trata únicamente de formas de ocupar el tiempo libre o distracciones.

Pero, a diferencia de la primera presentación de *Tía Rosita*, la estructuración del espacio expositivo en el Parque de la Memoria adopta una significativa dimensión. Las paredes de las salas se transformaron en pizarrones contenedores de distintos registros —o voces— escritos con tiza, para aludir a la idea de escuela [Figura 2].

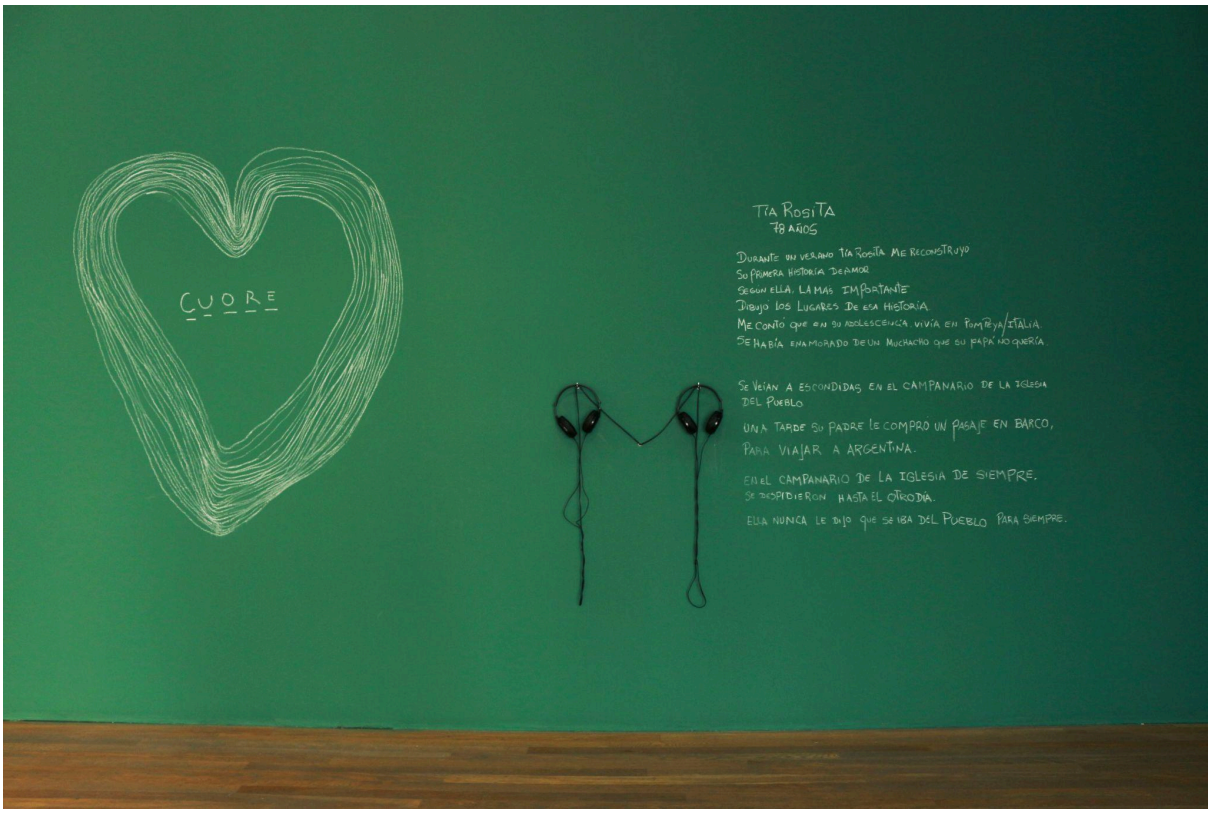


Figura 2. *Tía Rosita* (2022) de Ana Gallardo. En *Escuela de Envejecer*, Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.

Además, para contribuir a este ideal de escuela, durante los cuatro meses en los que transcurrió la exposición, en las distintas salas se realizaron un programa de acciones y actividades públicas para que tanto la artista como otras mujeres invitadas pudieran exhibir lo aprendido. Por ejemplo, sobre una de las paredes blancas de la sala se invitó a recrear un paisaje de arcilla con las manos de Lita Boitano, de Familiares de Desaparecidos y Detenidos

por Razones Políticas; Taty Almeida, de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora; y Buscarita Roa, de Abuelas de Plaza de Mayo.

Podemos considerar que, en el proyecto de *Escuela de Envejecer,* Gallardo construyó un espacio para vivir la vejez en comunidad, para revalorar múltiples saberes y oficios que quedaron invisibilizados frente a otras formas de productividad que deben realizar las mujeres durante sus vidas para integrarse al sistema laboral. Este proceso se llevó a cabo mediante el encuentro y el diálogo: las distintas personas mayores le compartían saberes específicos a la artista que luego eran recuperados y reinstalados por Gallardo para activarlos en forma de acción (Catálogo Escuela de Envejecer, 2022). Se trató de un proyecto construido desde los afectos, en donde otras narrativas son convocadas y donde la posibilidad de aprender y enseñar alcanza nuevos horizontes.

A propósito de los materiales

En sus dos presentaciones, los registros de la historia de Rosita adoptaron distintas materialidades y un modo específico de visibilidad que contribuyeron al sentido de la obra. En su primera presentación, el texto fue escrito en la pared con carbonilla, un material que remite a un resto, a algo que fue consumido por el fuego pero que luego es utilizado y transformado para hacer emerger un rastro o una huella. Podemos considerar de que se trata de una materialidad borrosa, borrable y frágil a partir de la cual la escritura se torna volátil. Esta característica resulta fundamental para la obra en tanto evidencia la importancia del cuidado de la memoria y la posibilidad de que el polvo que la nombra se vuelva ilegible. En relación a esto, la artista comenta que entiende la utilización del carbón para dibujar como un cuerpo y un compost del cual alimentarse.

Años más tarde, en *Escuela de Envejecer*, estas palabras se hicieron visibles mediante el uso de la tiza, aludiendo a una escuela y, por ende, a un espacio de aprendizaje. Si bien mantiene su cualidad volátil y ligera, en esta nueva presentación la palabra se afirma como un conjunto de saberes colaborativos. En este entramado, los hallazgos y conocimientos aportados por las distintas mujeres mayores se intercambian, y se transmiten a lxs demás a través de la copia y la imitación. De este modo, la palabra potencia su sentido, en tanto resulta atravesada por las acciones que la acompañan y las situaciones a las que dan lugar. Al mismo tiempo, en ambas presentaciones, la escritura a mano y la utilización del audio de Rosita contando su historia de amor mediante su propia voz, refuerzan el carácter único e irrepetible de su vivencia. Podemos decir que la artista construye tramas poéticas en el espacio expositivo a través del trabajo desde la singularidad, pero sin abandonar los asuntos profundamente sociales y

políticos como el amor, la vejez y la violencia de género.

Otro de los materiales presente en el proyecto *Escuela de envejecer* en el Parque de la Memoria fue el barro. En una de las salas, el público invitado y algunas referentes de los Derechos Humanos en Argentina como son las Madres de Plaza de Mayo, pintaron sobre la pared un paisaje con los ojos cerrados. Esta invitación convocada por Gallardo, motivó la mirada hacia un interior personal e íntimo de quienes asistieron a la muestra. Tal como comentamos anteriormente, esa pared, ya intervenida por la artista y las Madres de Plaza de Mayo, se habilitó posteriormente para que el público también pudiera dejar su marca. Esta última acción consistió en colocar algunos tachos de barbotina cerca de la pared de la sala, para que quienes asistieran a la muestra sumergieran las manos, cerraran los ojos y dibujaran sobre el soporte —como si fuera un lienzo— un espacio interior propio, aquel paisaje que se hace visible al cerrar los ojos. Nos parece importante recuperar esta materialidad, porque entendemos que el modo en el que opera también habilita leer estas historias —múltiples, polisémicas, fragmentarias— como sedimentos de un todo. Una historia que se inscribe una sobre otra, y que funciona como si se tratase de la huella de un camino sinuoso, pero común.

Copiar y registrar

Los registros —sutiles, únicos e imprecisos— que se elaboran en estas producciones artísticas se presentan como una posibilidad de hacer presente una nueva imagen del pasado a través de la acción de recordar. En este marco, documentar estas narrativas implica necesariamente una actividad procesual a partir de la cual la lectura y reescritura de la experiencia personal es también, en sí misma, una instancia productiva y activa, que modifica ese primer recuerdo (Baeza, 2017).

Leticia Obeid, en *Galería de copias* (2023), nos presenta el escenario de la copia —de imágenes, películas, voces, música, escrituras y gestos— como un escenario de la vida. A partir de su propia práctica artística en el campo del video y la escritura, donde documenta la acción de copiar manualmente distintos documentos como por ejemplo una carta de Simón Bolívar, se revaloriza la acción de la copia como un método de entrega y aprendizaje con lxs otrxs. Así, copiar deja de ser un modo de aprovecharse de lo que ya existe para convertirse en un modo de vivir y aprender, reivindicando la dimensión vital y creativa, motriz y manual, incluso corporal, que la acción contiene. Nos interesa especialmente recuperar este concepto, ya que, en las producciones realizadas durante la muestra, las acciones de copiado —cómo transcribir un relato, dibujar una fotografía, un recuerdo o un paisaje— implican más que replicar. Tal como propone Obeid (2023), es un acto de creación táctil que percibe e inventa a

la vez, que acaricia y hace aparecer. Es así que en *Escuela de Envejecer:*

> La copia genera capas que se superponen y se van enriqueciendo. Como pasa en el lenguaje: las palabras refuerzan y modifican. No hay una resta, una limpieza, una pureza ni un gesto en el vacío, lo que hay es un sedimento (Obeid, 2023, p. 54).

A través de acciones, Gallardo rescata saberes que estarían destinados a perderse, archivos frágiles en vías de desaparición. De esta manera, inaugura ―para retomar las palabras de Le Guin―, un espacio que funciona como contenedor de saberes y de historias.

Conclusión

Los imaginarios que Ana Gallardo teje junto con las personas con las que ella se vincula en sus producciones, son capaces de restituir voces invisibilizadas y silenciadas mediante procesos de documentación, transcripción y montaje. Si bien estos relatos parten de vivencias personales ―en tanto son narrados en primera persona― se encuentran atravesados por su contexto político, social y cultural. Siguiendo a Fressoli (2010):

> La dimensión del sujeto relatando es fundamental, es su relato individual en intercambio directo con el resto de la comunidad lo que permite reponer la diferencia, lo singular y con ella la duda, la sospecha, la opinión propia anuladas por la industria cultural. (p. 7)

De esta forma, entendemos que las prácticas artísticas de esta naturaleza se apoyan en la memoria para poner en escena lo omitido y trazar, a partir de aquello que se vislumbra, un plan de acción. Narrar, en este marco, se convierte en un gesto persistente para que otros relatos sean transmitidos, contados y leídos; para disputar espacios, sentidos y saberes.

Bibliografía:

Baeza, F. (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Biblos.

Escobar, T. (2020). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica.* Tinta Limón.

Fressoli, G. (2010). Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin: Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente. *Afuera, 8,* 1-10. http://hdl.handle.net/11336/189214

Gallardo, A. (2022). *Escuela de Envejecer* [Catálogo de Exposición]. Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Buenos Aires Ciudad. https://parquedelamemoria.org.ar/escuela-de-envejecer/

Hang, B. & Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas.* Caja Negra.

Le Guin, U. K. ([1986]2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis Casa Editorial. Primera publicación 1986. The Carrier Bag Theory Of Fiction.

Obeid, L. (2023). *Galería de copias*. Ripio.

Valesini, S & Valent, G. (2020). El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto. En *Arte e Investigación, 17. Revista científica de la Facultad de Artes*. Papel Cosido, 2020. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/101948

LA RESIGNIFICACIÓN DE TERRITORIOS O UN MERO INTENTO DE DISPUTA.

Matías Castilla. castillamatias@gmail.com
Universidad Nacional de Arte (UNA).
GT 2: Dramaturgias contemporáneas.

Palabras clave: Dramaturgia; montaje; territorios.
Resumen: El siguiente trabajo se propone abordar las textualidades pensadas para la escenificación, su vinculación con el mundo concreto del ensayo y la producción, y las consideraciones que limitan y encuadran las interacciones entre ambos campos.

Nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro (...)
Antonin Artaud

Partimos de la base de concebir a la dramaturgia como un texto que debe ser pensado para la escena y no como una obra literaria. Radicalizar esta premisa nos permitiría interrogarnos sobre el límite del rompimiento de la forma, es decir, hasta qué punto podríamos prescindir de los conceptos estructurantes que caracterizan estas textualidades y alejarnos de la forma dramática clásica, con la finalidad de constituir un texto para ser actuado sabiéndose deudor de aquello que lo constituya como obra para ser leída. La mera enunciación encierra una paradoja, sin embargo, podemos avanzar al sostener que las obras escritas no son una finalidad en sí misma, sino que son subsidiarias de una situación ampliatoria de sus significantes: la escena.

Si tomamos algunos clásicos de la literatura dramática europea veremos que el corpus teórico que amplía el campo o indaga en profundidad el contenido textual, abre el abanico simbólico de la obra a sabiendas de que esa apertura no revela procedimientos de montaje, sino una narrativa propia de otras disciplinas. Se desarrolla un campo de conocimiento externo a aquella instancia primigenia. Tomemos un caso paradigmático para ejemplificar este concepto: *Edipo rey*, es, además de una obra teatral de Sófocles, un material textual que pensadores de otras áreas de conocimiento han utilizado para desarrollar sus conceptos. Podemos nombrar la teoría psicoanalítica desarrollada por Sigmund Freud en "La interpretación de los sueños", o el estudio que realiza Michel Foucault en "La verdad y las

formas jurídicas". La relevancia que cobran los autores dramáticos es proporcional a lo recurrente y lo extenso de los trabajos que los citan. En definitiva, Hamlet, para mencionar otro caso paradigmático, no es únicamente un personaje, sino también todo lo que se ha escrito sobre Hamlet.

Construir un texto que solicita la escena para completarse, que otorga vacíos a sabiendas de la verdadera situación para la que se conforma, es un posicionamiento que abandona las pretensiones de constituir lo pleno en la textualidad. En cualquier librería la sección de teatro ofrece obras dramáticas en sus estanterías, es decir que exhibe como objeto de consumo un texto escindido de su cara escénica, por tanto, podemos preguntarnos ¿Cómo opera esta construcción simbólica?

El punto de este cuestionamiento nos lleva a reflexionar sobre las afecciones que imperan al momento de la producción, la biblioteca en tanto límite, un territorio cuyos contornos son definidos por las características reconocibles que hacen a esas producciones merecedoras de ese posicionamiento privilegiado. Me propongo hacer foco en el gesto que rehúye a esa repisa. Aquel que es incapturable y al mismo tiempo, fundante del acontecimiento. Aquel que desaparece en cada función, ante el cual el guion queda como un testimonio inexacto de lo sucedido.

Se trataría, entonces, de pensar una dramaturgia que pudiese mediante un gesto suscitar ese "movimiento puro que han buscado tanto Meyerhold como Craig y quizás Artaud" (Danan, 2016, p. 72). Gesto que, a su vez, expresará las tensiones que su contemporaneidad habilita.

Cuando la textualidad se pone en circulación en un ensayo se delimita, entra en un sistema que externaliza algunos de sus elementos circunscribiéndolos a lo específico de la producción escénica: lo espacial, lo interpretativo, lo físico, lo sonoro, lo rítmico, lo compositivo, etcétera. Varios de sus significantes dejan de ser únicamente de orden simbólico para volverse objetos e intérpretes concretos y, por consiguiente, a través de esa selección, en donde se reducen y modifican sus posibles, se materializa una obra distinta a la textual. Consecuentemente podemos decir que toda obra que parte de un texto es una interpretación, no por sus códigos actorales o en referencia al género en la que la historia del teatro pueda ubicarla, sino por lo que implica la situación de montaje.

Interpretación en tanto definición de su propio universo en dimensiones físicas, susceptible a afecciones de distinta índole, suscitadas por el grupo y cada una de las subjetividades que intervienen en el proceso. Podríamos decir que un elenco ingresa al mundo simbólico que el texto propone o que la obra ingresa al mundo simbólico y concreto del ensayo.

Tal vez se trate, en la mayoría de los casos, de una situación dialéctica. Un sistema de producción que contiene los funcionamientos sociales con sus lógicas vinculares, interpelado por los posicionamientos que se expresan en el ámbito cultural y/o institucional, que contextualizan el trabajo de un grupo de individuos que crearán entre aciertos, azares, revelaciones, fugas y errores un evento presente que contendrá una poética surgida de la colisión de todos estos universos.

Existe una imagen muy interesante para pensar esos sistemas que intervienen de manera directa o indirecta sobre la situación de ensayo que Alberto Ure (2003) sintetiza mediante el concepto "el fantasma de una obra" (p. 104). Fantasma constituido por vapores contemporáneos. Proyección en tanto forma incorpórea de lo que se pretende encarnar a través del montaje. Un norte abstracto al que se dirige un grupo, convocado por todas las particularidades de su gesta. Con una brújula movida por una magia distinta al del magnetismo, pero igualmente invisible: historia y contexto. Ure (2003) sostiene que "en el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores" (p. 93). Frase que condensa el universo que se pone en juego. Ensayo que es a puertas cerradas en su acepción más mundana, porque en realidad, ya ha dejado pasar a una buena parte del mundo.

El texto sería como evocación para lo escénico. Una reminiscencia. Restos diurnos (palabras, palabras, palabras) y su manifestación onírica (significados). Un sueño que nos hace soñar el teatro. Un fantasma que ronda las tablas. El ensayo como territorio que cruza el cuerpo y lo abstracto, en donde la acción se manifiesta a través del intérprete. En ese desarrollo que se afirma en una temporalidad delimitada en el puro presente se irá creando obra, sin dejar de ser asistido por todas esas reminiscencias de ensayos pasados.

Estas son las concepciones de las cuales no nos podemos escindir, el tiempo presente y ese "entre" que permite el suceso (público y ficción). Esta es la tan mentada y efímera circunstancia en la que se manifiesta el teatro. Como dice Rubén Szuchmacher (2015) la puesta en escena "Es en la medida en que acontece y una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, sino un resto de aquello que fue" (p. 23). Podemos intentar acercarnos a ese movimiento en constante fuga, cercarlo con palabras conscientes de lo inútil del gesto, pero deseosos de condensar algo de la potencia que allí habita. Deberíamos para esto, ser conscientes de nuestra propia incapacidad.

Al hacer mención al territorio intento referirme al ámbito conceptual que supone una serie de identificaciones y proyecciones de cualidades identitarias que es llevado adelante por quienes transitan su espacialidad concreta o por quienes observan a la distancia. Por esta razón una

frontera cobra sentido únicamente cuando estamos al tanto del traspaso, es decir, cuando sabemos que el contorno que se define delimita una interioridad distinta a la que existe por fuera de ese límite.

A una obra costumbrista se la reconoce por una serie de cualidades específicas. Esto define un territorio, aquellas obras que buscan lograr el género tiene una direccionalidad en tanto que el verosímil se cimienta sobre una serie de características reproducibles.

Podemos encontrar multiplicidad de interacciones de distinta índole que afectan la construcción de discursos al generarse campos de identidad que habilitan las proyecciones que direccionan la forma de hacer. Estar sentado en una butaca observando la función en silencio es una proyección e identificación de los códigos que hacen al espectador de teatro "correcto". A veces, al hablar de estos conceptos, se los nombra como convenciones. Quisiera poner en tensión esa palabra al otorgarle un carácter más amplio que forma parte del dispositivo escénico y puede variar sin generar una ruptura que atente contra sí mismo. Una convención tiene un carácter fijo, si un signo se vuelve otredad se produce un rompimiento, una desarticulación. En cambio, el territorio nos ofrece la posibilidad de traspaso o de cooptación, modificando el contexto.

Sintetizaré la propuesta: una dramaturgia situada en congreso de arte que tuviese, en una parte de su desarrollo, un suceso performático, que definiré como aquel que exhibe de manera preponderante la tensión que se genera por el reclamo silencioso de lo real. Lo real como la posibilidad de la interrupción fatídica de la ficción. Su proximidad amenazante.

Un acróbata que camina sobre la cuerda floja nos servirá de ejemplo: en un espectáculo de estas características es parte del sistema escénico ofrecernos como posibilidad, al menos en lo aparente, la caída. Como espectadores somos conscientes del peligro que implica la acción realizada porque el dispositivo lo exhibe. Se genera un estado de tensión. Lo real supone la desaparición total del artificio pero, al mismo tiempo, el artificio supone la imposibilidad de ese peligro. Dos territorios que empujan sus fronteras una con otra, afinando sus contornos. Esa cercanía expone lo contingente del suceso ficcional o espectacular. La posibilidad de su irrupción exhibe y por tanto desnaturaliza el desarrollo inequívoco. El peligro es latente, el espectáculo camina sobre la línea fronteriza que separa ficción y realidad. Esa cercanía permite observar el grado cero del drama. No hay fábula, no hay personaje, pero hay suceso. Ese suceso es parte del teatro. Es uno de los elementos constitutivos. Al aislarse se lo puede observar con mayor facilidad. En la orquestación que supone lo escénico, lo performático puede pasar desapercibido por la cantidad de elementos que están en combinación. Revelarlo supone aislarlo. Diríamos que es un insumo como lo es la música, lo rítmico, lo visual, etc.

Las consideraciones generales eran: La propia dramaturgia sería expuesta por una proyección. La primera parte se redactaría en vivo. Mediante didascalias se describiría lo que estuviese sucediendo, se describiría el espacio, la cantidad de participantes de la jornada, lo que hacía el expositor, etc. Luego se introduciría un elemento ficcional: el expositor (indicado como Matías) notaría, entre el público, a un antagonista estético que le conocía un secreto que podría echar por borda lo que se estaba tratando de demostrar. La didascalia indicaría que el expositor haría todo lo posible para evitarlo. Luego indicaría que buscaría en una mochila los elementos necesarios para esta acción. El expositor iría hasta la mochila, sacaría unos guantes de box y se lo pondría. Luego, se proyectaría un video que exhibiría una hoja de Word en la que se iría desplegando la siguiente didascalia:

> Matías se acerca. No dice nada. Solo observa. Hay cierto peligro en esa cercanía. Una tensión. Tal vez ilusoria. La persona lo mira. También mira la pantalla. Alterna entre los dos. Tal vez busca una declaración profética de su destino, unas didascalias que lo ayude. Pero no hay. Está a su suerte. Y lo sabe.
>
> En ese momento sucederá lo que ambos intérpretes decidan en consideración con el desarrollo del evento y lo que ese presente les sugiera. Los intérpretes restantes a los que llamaremos "auditorio" podrá:
>
> a- Oficiar de espectadores del desenlace azaroso y no ensayado de Matías y aquel que posee un secreto.
> b- Participar activamente del desenlace azaroso y no ensayado. Siempre teniendo en cuenta lo que ese presente reclama
>
> Una vez satisfechos, aplaudirán.

Constituir un texto que pudiera sustentar el suceso escénico antes que el suceso textual en sí mismo, me llevó a esta propuesta que se encontró con varias falencias, primero el texto dramático tuvo las convenciones usuales de acción y conflicto, legible a simple vista. Si bien utilizaba la espacialidad concreta, no planteaba un corrimiento sino hasta el momento en que confería una categoría ficcional al público y se dejaba librado al hecho performático la resolución de la intervención. Es en este punto que se configura el punto de interés, el clímax ocurre cuando la textualidad deja a lo escénico un lugar de preponderancia. Allí encuentro un ápice de aquello por lo cual me pregunté desde un comienzo. No me resultó posible alejarme completamente de la construcción dramática en sus concepciones Aristotélicas, pero sí considero un logro que esa pequeña isla fuese la finalidad de la dramaturgia, generar un espacio abierto y por consiguiente disponible únicamente para lo escénico. Conquistar un

territorio, crear en el espacio no ficcional una ficción. Es en ese límite que la tensión por la disputa territorial se encarna en el gesto, en el suceso puramente escénico. Sería posible relatar una serie de acciones que ilustraría el desarrollo de la situación, pero sería impreciso. Debo hacer mención del segundo intérprete, el antagonista, quien accedió al juego propuesto y construyó conjuntamente el suceso. Palabras para ser actuadas que bajo ningún punto de vista están por encima del acontecimiento presente. La pretensión es habilitar caminos posibles para pensar un texto que fracasa. Creo que esto es lo difícil.

Bibliografía:

Artaud, A. (1983). El teatro y su doble. Edhasa.

Bloom, H. (2006). Shakespeare: la invención de lo humano. Anagrama.

Danan, J. (2016). Entre teatro y performance: La cuestión del texto. Artes del sur.

Foucault, M. (1996). La verdad y las formas jurídicas. Ed. Gedisa.

Freud, S. (2013). La interpretación de los sueños. Ed. Akal.

Shakespeare, W. (2022). Hamlet. Océano.

Sófocles. (2008). Edipo rey. Colihue.

Szuchmacher, R. (2015). Lo incapturable: puesta en escena y dirección teatral. Reservoirbooks.

Ure, A. (2003). Sacate la careta: Ensayos sobre teatro, política y cultura. Grupo editorial norma.

ACTIVACIÓN DEL ARTE: “SOMOS TEJIDO HUMANO”. UNA EXPERIENCIA DE ARTE CORREO EN PANDEMIA.

Master **Patricia M. Castillo – 罗善合 (Shàn Hé Luó).**
patcastillo16@gmail.com
INDEES, Facultad de Arte. UNICEN. Becaria Doctoral CONICET (IDAES-UNSAM).
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=FpA40cONYRM

Palabras clave: Arte correo; globalización; pandemia.
Resumen: A partir de un regreso precipitado de una experiencia de Beca en Shanghái (China) en febrero de 2020, la autora inicia una convocatoria internacional de arte correo llamada "Somos Tejido Humano". Bajo la idea de reflexionar sobre el contexto de emergencia sanitaria mundial, se propone convocar una polifonía de voces alrededor del mundo para construir, desde el panorama artístico, una forma sensible en torno a las ideas de solidaridad, empatía y cuidado que atravesaron la cotidianidad de millones de personas. Este texto a modo de ensayo libre busca describir las motivaciones que circularon alrededor de la convocatoria en el inicio de la pandemia global a inicios del 2020.

Somos Tejido Humano: Vivir oriente y occidente en cuarentena.

Shanghái es una ciudad increíblemente organizada y limpia. A simple vista parece que el anonimato de las grandes metrópolis toma cuerpo y se respira en esta enorme isla de edificios que alberga más de veinticinco millones de personas. Pero la gran suerte de la humanidad es ofrecernos miles de complejidades, yuxtaposiciones, superficies y entramados que estimulan la imaginación de los soñadores, sorprende a los incautos y atemorizan a los conformes.

Cuando viajas a China y has nacido en el marco de la cultura occidental, es inevitable sentirte un mercante más, un hije bastarde de Marco Polo que quiere llenar sus ojos con

las historias casi míticas de una cultura de la que se especula más ahora que hace quinientos años. China es un planeta en sí mismo, distan tanto de nuestras referencias comunes que puedes llegar a sentirte apabullado con la búsqueda de referencias o memorias que para nuestra realidad, simplemente no existen. A veces ese espacio en blanco te aplasta sin misericordia y te dan ganas de llorar y salir corriendo a oler las flores de casa o a tomar un café en un rincón que te evoque ese lugar común y confortable. Pero la presencia de esta cultura, esta sociedad y esa vida única te traspasa y dejas de ser tu mismo para ampliar tus ojos y retarte a entender, respirar y divagar en nuevas referencias donde debes apelar al arte de perderte.

En las primeras miradas curiosas de niños y ancianos te das cuenta: eres tú quien está fuera de lugar, que la unicidad del mundo está en la diversidad de las miradas, el cruce de las calles, las luces desplegadas en la peatonal más iluminada del mundo 南京路 (Nánjīng Lù, calle Nánjing).

Shanghái es una ciudad imponente, glamurosa, futurista. Es la ciudad por "encima del mar" un puerto que se extiende más allá de la vista y más arriba de las nubes. Cada distrito alberga una personalidad entrañable que te puede llegar a conmover hasta las lágrimas o invadirte de estupor hasta las náuseas. Revestido de todos los estilos arquitectónicos de los últimos 200 años la ciudad es propicia para perderse desprevenidamente.

Transitar, ir por ir, vagabundear... pueden agonizar las retinas frente a tantos estímulos y cobijarse en la inédita adicción de querer ver más, de adentrarse más a fondo, más lejos o más profundo sin el riesgo que puede ser inherente a otras ciudades. Resulta pasmoso el cómo se puede estar en la calle sin correr el riesgo de ser asaltade o heride violentamente. Como mujer me sobrecogió mucho la sensación de no ser acosada en la calle, sin importar la hora o de no ser asaltada a pesar de estar sola en pleno centro de la ciudad a cualquier hora.

Una verdadera perla es la que se tiene bajo los pies al caminar por Shanghái que tiene muchos nombres secretos, propios de las experiencias que se pueden tener al interior de su infinito entramado de calles, sistema de metro, maglev, trenes, cableado... 魔都

(Módu) es el apodo de esta ciudad que circula en boca de su gente, y que para occidente es la perla del oriente, que como todos los caracteres puede tener múltiples significados: Ciudad mágica, metrópolis, capital mística, etc.

La gran perla se presenta en la figura de millones de personas que la habitan, la alimentan, la viven y la construyen todos los días.

En China el domingo no existe como lo conocemos. Es "un día más de la semana" y su connotación de día de descanso es enteramente occidental... Esta es una de las cosas que se aprenden de manera muy directa -y hasta difícil- viviendo en Shanghái.

Como un enclave comercial estratégico, la ciudad está a la vanguardia de los avances tecnológicos y se vive bajo el paradigma de la fusión y el intercambio de culturas. Experimentar cosas nuevas, tener a la mano nuevos modelos de objetos que apenas en dos o tres años estarán en las manos del resto del mundo es parte de la condición única y dinámica de la también llamada "París de oriente".

La exploración es inagotable al igual que los contrastes, se hacen necesarias largas jornadas de "interés desinteresado" para entregarte a la vista de los rascacielos más altos del planeta y luego a los callejones y callejuelas plagadas de gatos multicolor y bicicletas oxidadas a punto de entrar en acción, llevando a una persona apurada al mercado del barrio, o a una impresionante estación de metro en inmediaciones de la plaza del pueblo**人民廣場** (rénmín guǎngchǎng), o a un templo reconstruido que recrea tiempos más ancestrales e íntimos de les sonrientes shangaineses.

Llega el año nuevo.

Las referencias cronológicas a nivel cultural son también muy diferentes. El calendario para calcular el año nuevo es lunar y por ello el año nuevo en China es alrededor de febrero. Los preparativos a lo largo y ancho del país son enormes ya que por esta celebración se realiza el desplazamiento humano más grande del mundo. Más de dos mil doscientas millones de personas se desplazan de sus lugares de trabajo a sus hogares para estar juntos y celebrar en familia este cambio de ciclo.

Mientras Shanghái se preparaba para quedar parcialmente vacía, muchos nos preparábamos para disfrutar una semana de descanso recorriendo la ciudad o buscando algún descuento para conocer otros lugares cercanos. Amigues van y vienen, se toman sus vacaciones largas del trabajo, un -hasta luego- porque es lindo ir un finde a Singapur, un -nos vemos la semana que viene- porque el aniversario de bodas se puede hacer en Bali, un -voy a ver a mi familia- porque un descuento en el pasaje te permitió dejar la idea de viaje a Corea y te permite ir a Sevilla con tranquilidad. Todes van y vienen... escalas en todos lados: Hong Kong, Taiwan, Tokio, Moscú, Dubai, Sydney, Los Ángeles, Manila... El mundo se hace posible y a la mano mientras te preparas para ir a pasear a las montañas amarillas o quieres disfrutar del festival de hielo en Harbin, con los numerosos amigos que te ofrecieron una cama con tal de ver un poco más y un poco más de China.



上海 外灘 El Bund Shanghai. Enero de 2020.

La tranquilidad se interrumpe con la sensación de una explosión en cámara lenta, los celulares se llenan de alertas y los rumores entre los extranjeros empiezan a hacerse

más ruidosos y frecuentes. El internet en China, está protegido por una "barrera de fuego", la navegación tan común por buscadores como Google de unos años a la actualidad es imposible, no existe Google, no gmail, ni playstore, las plataformas estadounidenses no funcionan en el país, no existe twitter o facebook o instagram. El internet es otro, paralelo, diferente, más amplio en usos y multifunciones, repleto de mecanismos propios de la cultura, nada considerado "occidental" hace parte del cotidiano en internet.

Romper la "barrera de fuego" puede ser -depende de las circunstancias- muy complejo o muy fácil. Se puede tener una app de VPN, pero este tipo de aplicaciones sólo son legales para embajadas y cuerpo diplomático y debe ser autorizado. Sin embargo muchos tienen uno, dos o hasta tres diferentes VPN (ese fue mi caso) en sus teléfonos o aparatos para poder mantener un contacto digital con el mundo exterior. La conexión puede ser inestable y a veces lenta o complicada, pero la información es poder.

Los rumores aparecían en mi celular como titulares de medios internacionales, de repente una ciudad de origen de una amiga se me hizo cada vez más presente y frecuente: Wuhan.

Aparecían las advertencias de circulación, los controles en diferentes manzanas y calles por la referencia de ubicación de los celulares, se agotaron los tapabocas en todas las farmacias en cuestión de una noche. Shanghái con menos de la mitad de su población activa había vendido en una noche todos los tapabocas disponibles: los más comunes que se adquirían por la contaminación medioambiental y se podían comprar con facilidad, me levantaba con una lista de espera de hasta dos semanas, se agotaba el alcohol en gel y los productos antibacteriales.

Se generó el decreto de uso obligatorio de tapabocas y a la mañana siguiente todos tenían uno y alguno de repuesto a mano. Para evitar la acumulación se lanzó un decreto para tomar todas las existencias de las fábricas y distribuirlos en los distritos con casos potenciales, nadie podía acaparar o revender a precios exagerados. La sanción era muy alta y daba miedo.

De repente la ciudad de más de veinticinco millones de personas se llenó de silencio, las hormigas humanas que desde los edificios altos lograbas ver, en un gran orden ir y volver del trabajo en las salidas de las estaciones de metro, pasaron a ser un puñado de personas cubiertas a más no poder.

El mundo conocido se ha acabado, el horizonte se despeja pero la luz no se compenetra con la superficie, la palabra "normalidad" se disuelve en el frío de las salidas del metro y las caras se cubren en la calle de forma permanente. El color gris de la ciudad cambia de textura y jugar a perderse suena como una osadía.

Me recomiendan ver a María, una increíble española que no le tiene miedo a nada y que buscaba a toda costa evadir esta nefasta realidad. Conociendo todos los entresijos de la ciudad me invita a tomar una cerveza y comer algo en un bar que sigue abierto solo para los clientes frecuentes. Hablamos de amor, de viajes, de la vida. Nos olvidamos del desastre que se cierne enorme a través de la ventana, la calle vacía, el silencio... ser las últimas en la ciudad riendo y desinfectando todo frenéticamente para poder disfrutarlo. Ahí empezó mi certeza de llevar una botellita de alcohol en gel en el bolsillo y poner en mi mano cada vez que lo necesitara y más incorporado casi como un agüero que llamé la buena suerte.

La querida María llegó ese día y se quedó allí, con esa enorme resistencia a la soledad y sus ganas turbias de bailar sola en medio de la pista vacía de un bar. El mundo ya era otro cuando caminaba de vuelta al espacio que llamé hogar en ese momento. La calle vacía, la bruma de la contaminación matutina que roza la madrugada y se compenetra con los primeros trabajadores denominados **996** (trabajar de 9am a 9pm, 6 días de la semana) de esta metrópolis sumida en la irrealidad del cambio de una época. Se hace profusa la soledad del año nuevo con una idea que empieza a palpitar con más fuerza: enfermedad, muerte, pandemia, contagio…



Shanghai Wukang Mansion. 1850 Huaihai Road. Enero de 2020.

Buscando alas.

Un correo electrónico de lo más escueto revelaba el panorama para mi proyecto en China: “Se declara la alerta roja sobre el territorio, deben abandonar el país lo antes posible”. El mar llenó mi cabeza como un naufragio y mientras en mi mano sostenía el teléfono con mi llamada de felicidad diaria a mi persona favorita. Se interrumpe el ritmo de las bromas y la preocupación; leo éste correo en voz alta y el silencio que interrumpe una grata y amorosa conversación se inunda de lágrimas y de dolor.

Nos miramos por la pantalla y me hundo en el enorme sofá sin poder ver más allá del terrible momento. Se cierra todo, se cancelan los viajes, la experiencia en el museo, las caminatas por la ciudad, las comidas y el asombro cotidiano. No nos queda otra cosa que sobreponernos en cuestión de minutos y buscar reubicar mi vuelo de regreso porque la aerolínea que me llevaría de vuelta fue la primera que canceló operaciones en China.

El mundo se pone sobre mi cabeza y una pecera enorme de desconcierto rodea mis sentidos: el golpe es frontal y doloroso. Perdemos muchas noches de sueño entre una llamada, un ruego, una reclamación, escribiendo correos, buscando asesoría. Todo debía hacerse posible para poder volver con seguridad en un tiempo más que acotado. Él desde el otro lado del mundo compensaba las pocas horas de sueño que pude darme entre la preocupación. Llegó mucha gente a mi vida en ese momento a ayudarme, a tenderme una mano, a abrazarme, a ayudarme a entender ese momento de máxima vulnerabilidad estando a 19.323 kilómetros de casa. Muchos abrazaron mi corazón y me desearon lo mejor, pero él fue mi guía y quien puso todo para que yo pudiera regresar, y verle era mi única meta en ese momento.

En al menos una semana estaba tomando un vuelo de regreso a casa, 13 horas desde Shanghái a Frankfurt con una espera de 5 horas y otras 13 horas desde Frankfurt hasta Buenos Aires. Los controles en el aeropuerto de Pudong contaba con numerosos puestos de seguridad. Desde la puerta hasta el avión hubo cuatro o cinco puestos de control de temperatura y síntomas. Nadie con un síntoma, aspecto o la mínima señal sospechosa podía tomar un avión o volver a la ciudad, el gobierno ya había destinado hoteles cercanos al aeropuerto para iniciar las cuarentenas. Me sentía tranquila porque ya llevaba muchos días aislada y sin tener contacto estrecho con nadie, pero el aire se estuvo conteniendo en mi pecho hasta que al estar en el avión llamé por última vez a mi mamá y a él. Cuando el avión se elevó un episodio increíble de mi vida terminaba y eso incluía un mundo conocido que no volvería jamás.

Al llegar a Alemania, me sorprendió no encontrar controles, ver a las personas sin mascarillas ni medidas básicas de prevención. Hice la espera para mi siguiente avión y vi a la gente repeler a cualquiera de aspecto asiático por el prejuicio. Me causaba más inquietud un europeo sin mascarilla y estornudando o tosiendo que alguien más por su simple aspecto étnico. Sabía que los primeros casos en Europa eran por alemanes que viajaron con síntomas a España.

Pocos saben lo tedioso que es un vuelo de 13 horas o más, menos dos vuelos consecutivos con tapabocas y la presión de un virus desconocido tocando tus talones.

Κασσάνδρα (Casandra).

Al llegar a Ezeiza, todo parecía extrañamente "normal", sabía que vivir en China con su tecnología y seguridad claramente parece un salto al futuro de cinco o más años. Pero lo que en realidad me extrañaba era llegar y que viendo el lugar de procedencia de mi viaje, no se me hiciera algún control o se me diera una indicación. Pasé todos los controles y un amigo me llevó hasta Tandil, conversamos en el camino y tratamos de detenernos a hacer la siesta que ambos necesitábamos. En la carretera me preguntó: -Che ¿Eso que dicen del virus es verdad?, ¿Vos crees que ese bicho viene acá?-. A lo que yo le contesto que sí, es muy real, increíblemente real, y que será cuestión de semanas o días que el virus llegue al país porque no han tenido en cuenta los controles sanitarios básicos para prevenir la entrada o postergarla para estar más preparados. Me sentí como Casandra (Κασσάνδρα) habiendo visto el futuro, cargando su testimonio para contarlo y que nadie lo crea, lo sienta importante o simplemente lo vislumbre como real.

Era apenas febrero, yo por recomendación del gobierno Chino hice una cuarentena larga en casa, sin que nadie me supervisara o advirtiera, fue sentido común y empatía. Me llamaron exagerada, me tildaron de paranoica, era Casandra en carne y hueso.

Logré vivir un par de semanas en "normalidad" con ese tufo del pasado, de que sería uno de esos momentos revestidos de la enorme unicidad. Estreché a mis brazos a quien amo, agradeciéndole el esfuerzo por obtener mi regreso, por estar en mi América, en mi matria, pero la incertidumbre se cernía en mi gesto. Era tan inminente el desastre, era tan poderosa la ignorancia, la incredulidad... que la apacible tranquilidad de esas semanas revestía a mis ojos en la bruma solitaria de las últimas mañanas de Shanghái.

No hay consuelo cuando se sabe lo que se avecina, pero esa es la clarividencia de la vida, esa es su potencia. Sobreponerse a la adversidad, calcular su propia valía en cada soplo de vida, movilizar el afecto cuando todo parece ir en contra. La resiliencia está allí, la solidaridad está allí, el amor está allí, la curiosidad para descubrir está allí.

El enorme tejido que componemos sobre este planeta es irrefutable, hemos venido al mundo para entretejernos con otres, muches, millones. Cada acción que producimos repercute -hoy más que nunca- en cualquier otro rincón del planeta. Somos un

organismo de muchos organismos: vivos, complejos, múltiples, interdependientes y limitados al interior de esta esfera azul en la mitad del tránsito de mil galaxias. Somos tejido humano.

SE HACE CAMINO AL ANDAR.
EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR DEL TALLER DE CINE Y TEATRO EN UNIDAD PENITENCIARIA 52.

Mag. **Claudia Andrea Castro**. castro.claudia.andrea@gmail.com
Prof. **Clarisa Capdevila**. capdevilaclarisa@gmail.com
R.A. **José Martín Delgado**. josemartindelgado@gmail.com
Proyecto Arte y Cárceles de la Facultad de Arte; Programa La Universidad en la Cárcel, Núcleo ESADyC - Facso (UNICEN).
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contexto de encierro punitivo.

Palabras clave: artes; cárceles; procesos creativos.
Resumen: Se presenta la experiencia de realización de un taller integral de cine y teatro, desarrollado durante 2023 en la unidad penitenciaria 52 (Azul) en el marco del Proyecto Arte en Cárceles, de la Facultad de Arte. El taller se realiza en conjunto con el Programa la Universidad en la Cárcel y el Centro Cultural Itinerante El Musguito y cuenta con el apoyo del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Se propone analizar las especificidades abordadas, el trabajo particular de cada lenguaje artístico y la confluencia en el desarrollo interdisciplinar. Se compartirán algunos análisis respecto a procesos creativos que dieron lugar a la concreción de un cortometraje de ficción (UMAMI) producido íntegramente en la unidad penal.

Introducción

Las manifestaciones artísticas, en diversos formatos, favorecen procesos de expresión, comunicación y reflexión que contribuyen tanto a la creación artística como al análisis y comprensión de modos de ver el mundo.
En nuestras investigaciones, prácticas extensionistas y docentes, consideramos que:

> Hacer arte y pensar el arte son dos actividades que, si se relacionan en una dinámica recursiva, pueden promover un pensamiento crítico que eluda los abordajes meramente reproductivos y contribuya a la formación de ciudadanías. Ese potencial epistémico, creativo y emancipador de las artes determina que el acceso a ellas se constituya en un derecho

> humano fundamental, en particular cuando las personas se encuentran privadas de libertad ambulatoria (Castro, 2024, p.1).

Sin embargo, no abundan espacios donde compartir, reflexionar y producir conocimiento compartido acerca de los procesos creativos y, de la enseñanza aprendizaje de las artes en contextos de encierro penal.

Por esta razón es que consideramos relevante comenzar historizando brevemente la presencia de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) en las unidades penitenciarias de la región donde esta Universidad desarrolla carreras de grado, proyectos de extensión y programas de investigación. De este modo se procura dar a conocer la presencia de la universidad en la cárcel y, en este caso, el trabajo ininterrumpido durante más de una década, para luego desarrollar una experiencia particular en este marco.

El trabajo de la UNICEN en las cárceles del centro bonaerense comenzó con las carreras de grado ofrecidas por las Facultades de Derecho (Sede Azul) y de Ciencias Sociales (Sede Olavarría). En el año 2012 se implementó el Programa La Universidad en la Cárcel, que depende de la Secretaría de Extensión de Rectorado y es coordinado por la Dra. Analía Umpierrez. En el año 2015, se creó el Centro Cultural Itinerante El Musguito en cuyo marco se desarrollan diversas propuestas de talleres y espectáculos artístico-culturales en las unidades penitenciarias 2,27 y 38 (Olavarría) y 7 y 52 (Azul).

La Facultad de Arte de la UNICEN desde 2013 se vinculó con ambos programas y, desde entonces, participa especialmente con propuestas artísticas en la Unidad Penitenciaria 52, que aloja mujeres privadas de libertad ambulatoria. El Taller de Teatro, denominado primero *Mujeres Protagonistas,* y luego *Mariposas Teatristas*, ha sido el espacio para la producción y desarrollo de procesos creativos, inicialmente en torno del teatro como disciplina artística. En 2022 se desarrolló, también en la misma unidad, el Taller de Realización Audiovisual.

En 2023 desde la misma Facultad se propició la confluencia de ambos talleres, articulando las disciplinas Teatro y Realización audiovisual, en un espacio de enseñanza-aprendizaje-creación, coordinado por los autores de esta comunicación. El taller articula con el proyecto Arte y Cárceles, de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte, junto con el Programa La Universidad en la Cárcel y el Centro Cultural Itinerante el Musguito; contando desde 2023 con el apoyo del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. En la sistematización de la experiencia que se comparte en esta oportunidad, se pondrá particular atención al desarrollo de la propuesta de trabajo realizada durante 2023, que se llevó a cabo en dos momentos, el primero con el abordaje de cada lenguaje artístico de

manera independiente y el segundo momento, donde ambos talleres se fusionaron en una propuesta conjunta, con el propósito centrado en la realización audiovisual.

También, los autores de este trabajo participan de diferentes tareas en docencia, investigación y extensión que propician un abordaje integral de la tarea de la UNICEN (Elsegood, L. y Carivenc, N., 2020), con las artes, en la cárcel. De este modo, la sistematización de los procesos de enseñanza aprendizaje y creativos llevados a cabo en el Taller de Teatro y Realización Audiovisual procuran abonar a la construcción de saberes interdisciplinarios y territorializados.

En el marco de esta ponencia nos interrogamos, ¿cuáles son los propósitos del taller? ¿Cuáles son las perspectivas ético-políticas y estéticas en las que se sustentan nuestras propuestas de enseñanza artística? ¿Con qué metodología se llevan a cabo los procesos de enseñanza y de creación artística en contextos de encierro penal?

Procuraremos aquí caracterizar el dispositivo Taller que incluye, desde una perspectiva de construcción horizontal de saberes, la exploración de materiales y de las posibilidades expresivas de cada persona, la experimentación con diferentes formatos y estilos, el análisis, las lecturas y visionados de producciones artísticas diversas y, la discusión de formatos para la circulación de las producciones propias. En este sentido, nos interrogamos acerca de la relevancia de culminar el año con algún producto artístico.

Así, nos proponemos reflexionar acerca de la relevancia de plasmar el proceso creativo artístico en un producto, entendiendo que el trabajo en equipo contribuye a construir y sostener grupalidad dentro y fuera del espacio de Taller y, avanzar en la concreción de proyectos artísticos que posibiliten concluir cada ciclo de trabajo anual con materiales audiovisuales con contenido y estética propia.

También, nos interesa compartir, desde nuestra experiencia, cuáles son las especificidades disciplinares que se mantienen y, cuáles son los abordajes para la producción articulada del taller.

Tratándose de una primera experiencia de trabajo de articulación e integración de disciplinas artísticas nos proponemos, entonces, identificar las especificidades de cada lenguaje y las potencialidades del trabajo conjunto.

El Taller de Teatro. Fundamentos y metodología

El proyecto de Taller de Teatro, que se desarrolla en la UP 52, tiene como base dos conceptos fundamentales: la dramatización y la dramática creativa. Camba (s/r) dice que la dramatización permite aunar los recursos lingüísticos, corporales, plásticos y rítmicos

musicales; trabajando cada uno por separado para después desembocar en un mismo hecho teatral. La dramática creativa considera el teatro y la educación, toma como base el juego y propone que *actuar para el otro* se entiende como *jugar con el otro.* También, permite adentrarnos en los secretos del espacio escénico y en el perfeccionamiento de un lenguaje teatral que consiga que el grupo se comunique con quienes desempeñan roles de público.

Para Motos (2006), dramatización y creatividad expresiva son dos términos que, en la literatura, siempre aparecen relacionados. Existe un estado de consenso general en el sentido de que las actividades dramáticas desarrollan las habilidades creativas; que hacer dramatización es poner a los participantes en situación de desplegar y practicar su potencialidad creativa.

Teniendo en cuenta lo anterior, la unión de estos dos conceptos (dramatización y dramática creativa) concretan los fundamentos de este taller. En el Taller se propone estimular el recorrido experimental de quienes participan por las diversas etapas del proceso, alentando las manifestaciones personales de cada una. Esto permite una exploración e interpretación más profunda de sí mismas y de la realidad circundante. Asimismo, las involucra de forma integral en su expresión oral, corporal, emocional y psíquica; favorece actitudes solidarias y de respeto a un grupo de trabajo y a las ideas de las demás participantes. Con esto, se trata de fomentar la creatividad, la imaginación y, sobre todo, el bienestar y el desarrollo personal de las participantes.

El Taller de Teatro está destinado a todas las mujeres que se encuentran en la UP, que sientan el deseo de concurrir movilizadas por diversos motivos. Generalmente, la curiosidad de saber de qué se trata, cómo se llega a la dramatización, cómo es el proceso de cualquier producción que se pueda hacer y llevar a cabo ante un posible público, etc., las lleva a querer participar. Pero, la primera etapa, que denominamos *Etapa lúdica* tiene una gran responsabilidad en que estas mujeres permanezcan en él y que, a medida que el taller avanza, surjan nuevas ideas, nuevas movilizaciones personales que generan más ganas de hacer desde lo propio.

Propuesta del año 2023

Como anticipamos, el taller de Teatro y Realización Audiovisual que se desarrolló durante el año 2023 se organizó en dos momentos, uno específico de cada lenguaje y el otro de trabajo articulado entre ambos. A su vez, el abordaje específico del lenguaje teatral del primer momento, se organizó en dos etapas; en la primera, se trabajaron actividades orientadas a lo lúdico con fuerte presencia del juego como estructurante de la tarea. De esta manera, quienes participan del taller experimentan tareas vinculadas a diversas maneras de jugar partiendo de

una consigna específica, aunque dando lugar a la modificación del desarrollo del juego, según vayan surgiendo, entre las participantes, sugerencias e ideas para llevar a cabo dicha actividad. La segunda etapa, propone la creación de escenas apelando a la técnica de improvisación, la cual es abordada a partir de diversos temas que devengan del interés de las participantes y/o de disparadores que se sugieren desde la coordinación. Dichas escenas se retoman cada clase con distintas maneras de desarrollarlas y, así crear una multiplicidad de modos de ver y resolver cada situación. En caso de requerir, se someten al análisis estético incluyendo conceptos teatrales específicos que se van trabajando a lo largo del año en el taller. Sumado a las escenas que primeramente puedan surgir, se pone especial atención en aquellas situaciones que son recurrentes e intentamos profundizar y desarrollar para llevarlas al plano teatral y su posterior puesta en escena.

En atención a nuestro interrogante inicial, respecto de las finalidades en el plano ético y estético, en el taller de teatro se propone la generación de espacios y oportunidades para que las personas puedan percibir, emocionarse y opinar dando lugar así, a empezar a pensar en la formación de una crítica estética y propia. Esto implica comenzar a considerar el teatro como una apertura a un lenguaje que enriquece la formación estética del ser humano.

A partir de diferentes propuestas dentro del juego organizado de ficción, se propone que quienes participan del taller desarrollen actividades que alienten la imaginación y expresividad gestual, corporal y vocal, en tanto desde la coordinación se crean situaciones de enseñanza para que puedan expresarse y comunicarse por medio del lenguaje teatral, promoviendo situaciones de aprendizaje individuales y/o grupales en las que los puedan crear colectivamente escenas teatrales con la participación de todas en diferentes roles (actuación, musicalización, maquillaje y diseño de vestuario y objetos, dramaturgia). A su vez, se organizan instancias de evaluación del proceso de trabajo de manera que analicen y valoren el trabajo propio y el de sus pares, con una actitud de respeto y confianza mutua.

Lenguaje Audiovisual. Del modo remoto a la realización presencial

El punto de partida para el taller de audiovisual es *El Cine desde adentro*. Todos somos creadores. Creamos cuando hablamos, cuando pensamos y cuando accionamos. El acto creativo es lo que nos diferencia de otras especies (Rabiger, 1998; Acosta Larroca, 2019).

El taller consiste en brindar las herramientas necesarias para conocer el cine desde la óptica de las personas que crean la pieza audiovisual. Tomamos como punto de partida los hitos más importantes de la historia del cine, para poder entender los procesos de producción, tanto de las películas de ficción como del cine documental y, buscamos comprender a los creadores/as

más representativos/as de la cinematografía global. De esta manera podemos dilucidar y entender las estructuras narrativas que derivaron de estos medios de producción, generando a partir del visionado de ejemplos, un ida y vuelta con los estudiantes, que les ayude a entender las diferentes ópticas creativas y oficiar de *disparadores* para sus propios trabajos.
Fusionamos estos conocimientos con la capacidad personal creativa de los /as estudiantes, con el fin de lograr llevar a la práctica sus ideas individuales y poner en valor la subjetividad. A partir de una serie de ejercicios propuestos por el docente se indaga en el proceso personal para expresar ideas, alentar potenciales creativos, y colocarnos así en el rol de creador/a.

Estructura didáctica del taller audiovisual

El taller durante 2023 en el primer momento de abordaje específico estuvo dividido en módulos que se desarrollan de manera virtual (mediada por tecnologías de la comunicación, con el uso de plataforma Meet), en los que se dio tratamiento a dos grandes núcleos temáticos: Guion y Fotografía, con una duración de cuatro meses con una clase semanal y actividades asincrónicas. En el segundo momento, en articulación con el taller de teatro, se aborda el módulo destinado a Montaje, en modalidad presencial.
Respecto al módulo de guion es importante mencionar que se proponen estrategias didácticas diferentes para la generación de ideas. Ponemos el foco en hacer emerger la subjetividad de cada estudiante. En 2023 se propusieron una serie de ejercicios relacionados con el recuerdo y la influencia de la música de las adolescencias de cada participante y así, cada estudiante comenzó a desarrollar una idea. A medida que el taller fue avanzando y la idea creciendo, se analizó si esa idea era posible de filmarse. De esta manera, se va reduciendo el número de ideas a desarrollar y las estudiantes se van agrupando en torno de los diferentes proyectos, ya conformando equipos de trabajo.
En 2023 se produjeron 4 ideas a las que se llegó a la etapa de tratamiento del guion. De estas 4 ideas solamente 2 eran *filmables* intramuros. Y de esas dos se sometió a cada una a un análisis exhaustivo de potencialidades para, finalmente, concretar una sola de las ideas en un cortometraje llamado “UMAMI”. Durante el segundo cuatrimestre presencial trabajamos en Módulo de montaje y produjimos el trabajo final.

Articulación de lenguajes para la producción audiovisual

Durante el segundo cuatrimestre del año 2023, de manera presencial articulamos por primera vez ambos talleres, trabajamos inicialmente el módulo de montaje y produjimos conjuntamente el trabajo final. Durante el módulo de montaje abordamos temáticas

relacionadas a los diferentes tipos de montaje, las formas y los estilos. Durante la etapa de preproducción desarrollamos temáticas amplias, que van desde el desglose de necesidades, la dirección de actores, la actuación, el casting y por supuesto la puesta en escena y la dirección de arte.

Un elemento a destacar en el segundo cuatrimestre es que el staff de estudiantes cambió. Esto suele suceder en la mayoría de los grupos, pero en el encierro penal esto se advierte notablemente. Algunas participantes salieron en libertad, algunas que sólo habían participado del taller virtual de realización audiovisual se sumaron con compañeras del taller de teatro; algunas asistentes al taller de teatro decidieron no participar del proyecto audiovisual, cuestiones éstas que hicieron que el equipo cambie sustancialmente su constitución. Por ejemplo, la escritora del guion y directora de cortometraje estaba imposibilitada de asistir al taller. Entonces otras colegas tomaron la posta y, aunque la idea tuvo sus modificaciones si se la compara con la idea original, fue la base del producto final.

Ya en la producción se conformaron grupos de trabajo, para uso de cámara, toma de decisiones de planos fílmicos, vestuario y utilería que garantizaran la continuidad en las sucesivas jornadas de filmación. Para la Postproducción se acordaron diferentes parámetros, incluso antes de filmar. En las jornadas de trabajo, las docentes de teatro sumaron sus saberes disciplinares en cuestiones atinentes a la actuación frente a cámara y en torno de las actividades de producción y gestión.

Procesos creativos en cárcel

Consideramos con Winnicott (1985) que la creatividad se produce en una zona intermedia entre el mundo externo y el mundo interno de los sujetos. En esa potencialidad con que cada persona construye o crea con materiales de la realidad y de la imaginación de las personas (Vygotsky, 1982), no es posible desconocer las condiciones materiales que influyen en los procesos y en los productos, dentro y fuera de los muros. También, es necesario reconocer cómo las subjetividades inciden en los procesos creativos y el modo en que éstos impactan en las personas.

En 2023, la propuesta del taller con el formato por disciplina (teatro y realización audiovisual) en el primer tramo contó con la participación de aproximadamente 15 mujeres. Vale recordar que la concurrencia puede resultar afectada por múltiples causas en el contexto de la cárcel: salida de comparendo, visita, salidas transitorias, además de las cuestiones de salud o anímicas que son comunes con las propuestas que se desarrollan en otros espacios,

fuera de la cárcel. En la etapa de trabajo conjunto, el número disminuyó a cinco, en particular en la etapa de rodaje.

Algunos factores que inciden en el desarrollo de los procesos creativos, tanto en el momento de escritura como en los de actuación frente a cámara está atravesados por las lógicas institucionales de la cárcel: acceso al salón de usos múltiples, horarios de salida y regreso de y hacia los pabellones, las limitadas condiciones de conectividad para el uso de dispositivos móviles para las clases remotas; la periodicidad quincenal de los encuentros, dado que los docentes viven a cien kilómetros distantes del penal.

También, los tiempos de producción resultan diferentes para cada lenguaje: cada encuentro de teatro culmina con algún tipo de producción, en tanto que para la realización audiovisual, cada etapa (pre-producción y post producción) requiere de una organización temporal más extensa. En este sentido, a los fines de la organización de la pre y producción, la asistencia de un grupo más pequeño, junto con la disponibilidad del espacio para el rodaje y el acompañamiento de la coordinación cultural del Servicio Penitenciario contribuyó a la concreción del material *crudo* del audiovisual en tres jornadas (mes y medio). En esta etapa, la actuación frente a cámara estuvo a cargo de dos mujeres, el casting fue realizado colectivamente, la dirección de cámara fue realizada por el docente junto con otras dos participantes, en especial para la toma de decisiones respecto de planos de cámara. Las profesoras de teatro en esta etapa se abocaron a las tareas de producción y de asesoramiento para la actuación frente a cámara y el profesor de realización aportó su experiencia en el rodaje y en el montaje y edición.

Principales hallazgos: La implicación, la horizontalidad y lo colectivo como motores de los procesos creativos

En el análisis de nuestro trabajo, asumimos también la implicación - de las participantes del taller y la nuestra, como docentes, artistas, investigadores sobre y en la cárcel- en los procesos creativos, entendidos estos como procesos políticos y de ejercicio de ciudadanía, cuando lo que se narra, crea, desarrolla y expone son aspectos de la vida cotidiana y sus contextos de producción. Sea con intencionalidad explícita o no, las ideas-proyecto surgen de su entorno para su creación y dan cuenta -en mayor o menor medida- del momento social y las problemáticas que se viven dentro del mismo (Moufe, 2007).

Consideramos el concepto de implicación para dar cuenta de la multiplicidad de relaciones que un sujeto –en tanto actor social– sostiene con el campo de las instituciones (Lourau, 1970) y que permite superar la descripción de los recorridos de los actores sociales por las

instituciones para asumir los múltiples atravesamientos. La implicación podría entenderse como aquello *que no sabemos que sabemos* y es en los cruces experienciales donde los procesos creativos comienzan a tener materialidad

En los guiones se construyeron las historias de los personajes que en la indagación para la actuación, posibilitó conjugar memoria y presente, la observación o el recuerdo de otras personas y así plasmar en un registro personal una secuencia narrativa construida colectivamente. Esto nos remite también a la categoría de grupalidad que aglutina saberes diversos en un proyecto común. Creemos que pensar lo grupal para construir grupalidad es generar un espacio de escucha, de participación en diferentes roles, de puesta en común de intereses, de reconocimiento mutuo, de potenciar aprendizajes, que permite aprender de los conflictos y respetar las diferencias (Lopez, Pérez, Simón, Scarpinelli, 2012).

En el taller se busca, junto con la producción de cortometrajes, desarrollar la responsabilidad y la autonomía para llevar adelante proyectos colectivos y colaborativos y dar cuenta de la necesaria participación de otras personas para su concreción, superando individualidades e individualismos a la vez que se amplían los horizontes de experiencia.

Análisis del cortometraje UMAMI

En una de las sesiones de trabajo, el equipo elaboró una sinopsis que describe la historia y sentido de la trama:

> Claudia está sentada en el banco de una plaza y ve pasar a una abuela con un carrito. Esta imagen le trae recuerdos, de cuando amasaba con su familia los domingos, almorzar juntos, mirar películas de Sandro con su papá, la soda, el vino. Pero en esos recuerdos hay algo que se diluye, las fotos, los recortes de diarios, se mojan con la soda, se empapan de agua entre la harina, y se convierten entremezclan con los alimentos. Claudia almuerza sola. Las fotos, los recortes como parte del alimento, como metáfora de la memoria. Las personas necesitamos alimentarnos de recuerdos para no olvidar.

Ante la mirada atónita de un espectador que sigue los estímulos visuales y sonoros de la narración, UMAMI presenta desde el punto de vista crítico, un relato minimalista, sin grandes efectos que apelen a conmover al espectador desde un punto de vista multipolar; es decir es un cortometraje despojado de estímulos grandilocuentes. Por el contrario, UMAMI apela a la sutileza de los estímulos. Propone captar la atención del espectador utilizando recursos cotidianos, vacíos, y despojados. Cada uno de éstos, lleva consigo una carga de gestualidad y

movimiento interno del personaje principal que atraviesa la pantalla. Para esto, el equipo propuso trabajar con primeros planos que logren captar el movimiento interno de la actriz, sumando símbolos cotidianos, como *la pasta*, las fotos en blanco y negro, el vino con soda y la escena cotidiana en una casa de clase trabajadora, que lleva consigo las costumbres e idiosincrasia de la cultura popular.

Todos estos elementos simbólicos y narrativos suman a la hora de hablar de los recuerdos, la memoria. Es decir que están puestos en ese lugar y orden para reflexionar sobre la tesis del UMAMI, como sabor especial, íntimo, personal que se nutre de recuerdos y nutre la memoria.

Bibliografía:

Acosta Larroca, P. (2019). La propuesta estética. Cátedra Blanco. FADU-UBA.

Camba, M. E. (S/R). Proyecto Taller De Teatro En El Colegio. 1 Y 2 Ciclo. https://dpegp.files.wordpress.com/2011/04/teatro-en-el-colegio.pdf

Castro, C. (2024). Artes, Universidades y Cárceles en Argentina. Editorial Argus. https://argus-a.org/ebook/802-artes-universidades-y-carceles-en-argentina.html

Elsegood, L. y Carivenc, N. (2020). Curricularizar la extensión universitaria. La integralidad de las funciones: investigación, docencia, extensión. Trayectorias Universitarias, 6(11), 030-030. https://doi.org/10.24215/24690090e030

Lajos, E. (1947). Cómo escribir un drama. S.A. Editorial Bell.

Larraquy, R. (2010). Guía de aspectos formales. *Apuntes de cátedra Guion I. Unicen*

López, S.; Pérez, A.; Simón A y Scarpinelli, J. P. (2012). Pensando la grupalidad en contextos de encierro [en línea]. *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2054/ev.2054.pdf

Lourau, R. (1970). Análisis institucional. Amorrortu.

Motos, T. (2006). Habilidades y evaluación creatividad dramática. Itinerários. 2. 53-69.

Moufe, C. (2007). Artistic Activism and Agnostic Spaces. http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html

Rabiger, M. (2005). Dirección de documentales Tercera edición. Instituto Oficial de Radio Y Televisión. RTVE

Rabiger, M. (1998) Como encontrar y filmar un tema - Directing the Documentary, 3ª ed. por Michael Rabiger. Butterwoth-Heinemann, Department Reed Educational & Professional Publishing Ltd

Vigotsky, L. (1982). La imaginación y el arte en la infancia. Akal.

Winnicott, D. (1985). Realidad y Juego. Gedisa.

Audiovisual

UMAMI (íntimo/personal). https://youtu.be/GuSDl17dXdY?si=xT3aXwpapIeT2uM3

EL DESAMPARO MAQUILLADO DE MODERNIDAD. UNA PERSPECTIVA KUSCHEANA SOBRE LA OBRA DE ANTONIO BERNI.

Prof. **Natalia Cavassa**. cavassanatalia@gmail.com
Museo de Bellas Artes y MAC.
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palabras claves: Filosofía del arte; filosofía política; filosofía práctica; estética.
Resumen: En el siguiente trabajo se analizarán obras del autor Antonio Berni. Serán interpretadas desde los conceptos de Rodolfo Kusch: “Hedor” y “Pulcritud”; “Estar” y “Ser”, para poner de relieve el desamparo existencial del hombre moderno y las consecuencias que esto conlleva. Con el objetivo de demostrar la desconexión del hombre con la naturaleza y la falta de reconocimiento con la “otredad” que subyace a este desamparo, nos serviremos de diferentes obras de Antonio Berni, algunas que se encuentran en el patrimonio de la ciudad de Bahía Blanca. A partir de estas cuestiones, nos interesa reflexionar sobre la idea de que el “estar” precede al “ser” como propuesta para plantear la “interculturalidad”. El "otro" se interpreta como sujeto de encuentro, desde su presencia a partir de la intersubjetividad y una ética del reconocimiento.

Introducción

Contexto histórico y biográfico de Antonio Berni

Antonio Berni (1905-1981) destacó como un prominente artista argentino cuya obra se centró en la representación de la realidad social y política de su país. Su compromiso con las preocupaciones sociales se reflejó en sus retratos de los años 60, donde buscaba dar voz a las personas marginadas y oprimidas, destacando sus luchas y desafíos en un contexto de desigualdad y pobreza. A través de una variedad de técnicas artísticas, Berni transmitió la complejidad y la humanidad de sus sujetos, contribuyendo así al desarrollo del realismo social latinoamericano. En 1941, Antonio Berni emprendió un viaje por la América Andina que tendría un profundo impacto en su obra artística y en su perspectiva como artista comprometido con la representación de la identidad americana. Durante su travesía, Berni visitó una serie de ciudades importantes, desde La Paz en Bolivia hasta Bogotá en Colombia, explorando la riqueza cultural y los paisajes diversos del territorio. A lo largo de su viaje,

Berni no sólo admiró la belleza natural y arquitectónica de los lugares que visitó, sino que también se sumergió en el estudio de la historia y las tradiciones de las comunidades indígenas y mestizas de la región. Tomó apuntes detallados, realizó dibujos y croquis, y recopiló fuentes iconográficas que capturaban la esencia única de cada lugar y su gente. Uno de los aspectos más significativos de su viaje fue su observación del arte mural en la región (Catálogo, 2010). Berni quedó impresionado por la riqueza y el alcance de la pintura mural decorativa, que consideraba una expresión auténtica de la identidad americana. Esta observación influiría en su propia práctica artística, llevándolo a explorar técnicas y temáticas relacionadas con la pintura mural en sus futuras obras. El viaje de Berni por la América Andina también lo llevó a reflexionar sobre su propia identidad como artista y sobre el papel del arte en la sociedad. Reconoció la importancia de representar la diversidad cultural y la lucha por la justicia social en su obra, utilizando su arte como una herramienta para dar voz a los marginados y desfavorecidos. Al regresar de su viaje, Berni integró las experiencias y observaciones recopiladas en su obra artística, creando una serie de obras que reflejaban su profunda conexión con la América Andina y su compromiso con la representación de la identidad y las luchas sociales del territorio. Su viaje se convirtió en una fuente de inspiración constante, alimentando su creatividad y su pasión por el arte comprometido con la realidad de su tiempo.

Introducción a Rodolfo Kusch

Por otro lado, Rodolfo Kusch (1922-1979) fue un destacado filósofo argentino cuyas reflexiones se centraron en la identidad y la realidad social en América Latina. Su obra, especialmente su libro "América Profunda", exploró conceptos clave que siguen interpelando el modo en que nos comprendemos en el territorio. Kusch no sólo reconstruyó una cosmovisión indígena, sino que también puso en tensión la relación entre la ciudad y sus pretensiones civilizatorias, profundizando en la dicotomía entre el "mero estar" anónimo y la pretensión de "ser alguien".

> La que bosquejo aquí oscila entre dos extremos. Uno el que llamamos el ser, o ser alguien y que descubro en la actividad burguesa de la Europa del siglo XVI y el otro, el estar, o estar aquí, que considero como una modalidad profunda de la cultura precolombina y que trato de sonsacar a la crónica del indio Santa Cruz Pachacuti. Ambos son dos raíces profundas de nuestra mente mestiza-de la que participamos blancos y pardos- y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito. (Kusch, 1999, p. 20).

La concepción del sujeto atravesado por la lógica de "ser alguien" se sustenta en una dinámica de posesión y tenencia que define su identidad y su valor en la sociedad. Esta dinámica abarca desde la posesión de propiedades y objetos hasta la adquisición de títulos y reconocimientos académicos. En la modernidad occidental, el ser se reduce a una dicotomía entre el "Ser" y la "Nada", donde aquellos que cumplen con los requisitos de "ser alguien" son considerados como parte del progreso universal de la historia.

Este concepto de "ser alguien" se impuso en nuestro continente americano a través del colonialismo imperial europeo, que no reconoció la diversidad de formas de ser y estar en el mundo de las comunidades indígenas, campesinas y femeninas. El "otro" que no encajaba en la lógica de "ser alguien" era visto como monstruoso, bárbaro o carente de valor, lo que llevó a su eliminación, explotación o reeducación bajo los estándares europeos de civilización.

La obra de Rodolfo Kusch ofrece una crítica profunda a esta concepción de identidad y propone una mirada alternativa basada en el concepto de "estar". Partiendo de otras predisposiciones ontológicas, Kusch invita a reflexionar sobre la diversidad de formas de ser humano en América y a escuchar las voces y saberes marginados por la hegemonía europea.

Este enfoque nos permite cuestionar las nociones establecidas de identidad y reconocer la riqueza de la diversidad cultural y ontológica en nuestro continente, ofreciendo nuevas perspectivas para comprender la realidad latinoamericana y repensar nuestras relaciones con el mundo y con los demás.

La integración de estas dos perspectivas ofrece una comprensión más amplia de las dinámicas socioculturales y filosóficas que han influido en la producción artística de Berni, así como en la reflexión sobre la identidad y la realidad social en América Latina. En este sentido, el proyecto de investigación busca explorar las convergencias y divergencias entre las obras de Berni y las reflexiones de Kusch, identificando los vínculos entre la estética y la filosofía en el contexto de la producción artística y el pensamiento crítico en el territorio.

Análisis de los Conceptos Kuscheanos en las Obras de Antonio Berni

1. Hedor y Pulcritud:

Hedor representa la realidad cruda y desnuda que subyace bajo la apariencia de la modernidad. Es el lado oculto y desagradable de la existencia humana que la sociedad intenta ocultar.

Pulcritud se refiere a la fachada de orden y limpieza que la modernidad proyecta, tratando de ocultar las realidades más duras de la vida.

En las obras de Berni, estos conceptos se materializan a través de representaciones de la pobreza, la marginación y la lucha diaria de las clases más desfavorecidas. Las escenas de suburbios y barrios marginales, así como los retratos de personajes como Juanito Laguna y Ramona Montiel, ponen de relieve el contraste entre la apariencia superficial del progreso y las duras realidades sociales y económicas subyacentes.

2. Estar y Ser:

Estar en Kusch se refiere a una existencia arraigada en la realidad cotidiana, cultural y comunitaria. Es una forma de ser más auténtica y conectada con el entorno.

Ser es una existencia más abstracta e idealizada, a menudo desconectada de la realidad inmediata y enfocada en ideales individuales.

Berni, al retratar a los marginados y a las víctimas de la modernización, destaca la importancia del "estar" sobre el "ser". Sus obras sugieren que la autenticidad y la conexión con la comunidad son esenciales para una existencia plena y significativa.

Obras:

1 - El pullóver negro, óleo sobre tela

2 - s/t, óleo sobre tela

3 - s/t, pastel tiza sobre papel

Análisis de las Obras

1. "El pullover negro" (1961)

Ficha de Registro y Catalogación:

Medidas: 101,5 cm de alto x 71 cm de ancho.

Descripción, características y materiales: Composición: Retrato en eje vertical con efecto ondulante, confiriendo cierto dinamismo a la composición; **Figura-fondo:** La figura se destaca claramente del fondo; **Luz:** Centradas en el rostro y las manos; **Textura visual:** Uso evidente de la pincelada; **Módulo de color:** Contraste de maíz en el rostro. Contraste de temperatura entre la cabeza y el fondo, y entre la mano derecha y el pulóver. Contraste de valor entre el pulóver y la pollera; **Textura:** Visual lograda a través de la pincelada en el pelo y el pulóver.

Observaciones: Contraste de tratamiento entre la cabeza elaborada a través de las pinceladas gestuales y el fondo plano. Empaste y ritmo establecido por el uso de la curva (borde del pulóver, brazos, pecho, hombros). Color desaturado con toques de puro. Pincel seco en el pelo; **Adquisición:** Año 1961 por el Municipio de Bahía Blanca.

Análisis: En "El pullover negro", Berni presenta a una mujer mayor, de expresión serena, pero a la vez melancólica. La mirada de la mujer y su postura reflejan un estado de introspección y quizá de resignación ante las circunstancias de su vida. Desde la perspectiva de Kusch, esta obra puede interpretarse como una representación del "estar" en la modernidad, donde la pulcritud superficial esconde un profundo desamparo existencial. La mujer parece estar atrapada en un umbral entre la dignidad y la desesperanza, simbolizando la lucha interna de muchos individuos modernos que buscan un sentido de pertenencia y reconocimiento en un mundo cada vez más alienante.

2. Sin título, óleo sobre tela

Ficha de Registro y Catalogación:

Descripción, características y materiales: Composición: Retrato de un joven con una expresión seria y mirada fija; **Relación figura-fondo:** El joven se destaca del fondo oscuro, lo que enfatiza su presencia; **Luz:** Luz centrada en el rostro, destacando sus facciones; **Pincelada:** Pinceladas visibles que dan textura y profundidad al retrato; **Color:** Contraste entre el rostro y el fondo oscuro. Uso de colores vivos en el pañuelo, que contrasta de la vestimenta del joven; **Textura:** Lograda a través de las pinceladas en el cabello y la ropa.

Observaciones: Contraste de tratamiento entre el rostro detallado y el fondo despojado y sin detalles. Pincel seco en el cabello para dar textura. Color desaturado en el fondo para resaltar al sujeto.

Análisis:

El joven retratado por Berni presenta una mirada desafiante pero también vulnerable. Su expresión y postura sugieren un estado de transición, un umbral entre la juventud y la adultez, cargado de expectativas y temores. La obra puede leerse a través del prisma de Kusch como un reflejo del "ser" en formación, donde la identidad se forja a partir de la interacción con el entorno y la sociedad. Este retrato subraya la importancia de la colectividad y el reconocimiento del otro en la construcción del "yo", destacando la vulnerabilidad y la fortaleza de la juventud en busca de su lugar en el mundo.

3. Sin título, pastel tiza sobre papel

Ficha de Registro y Catalogación:

Descripción, características y materiales: Composición: Retrato de una niña con un plato delante de ella; **Relación figura-fondo:** La figura se destaca del fondo; **Luz:** Luz suave que ilumina el rostro de la niña; **Pincelada:** Pinceladas visibles en el rostro y el cabello; **Color:**

Uso de colores vivos y cálidos. Contraste entre el rostro de la niña y el fondo; **Textura:** Pinceladas que dan textura y profundidad.

Observaciones: Contraste entre el detalle en el rostro y la simplicidad del fondo. El plato y la mano de la niña tienen un tratamiento más plano y esquemático. Color desaturado casi quebrado en el fondo para resaltar al sujeto.

Análisis:

Este retrato de una niña muestra una mezcla de inocencia y tristeza. La atención de la niña está en el plato de comida frente a ella, mientras sus ojos, que parecen llorosos, reflejan una profunda melancolía. La obra presenta un contraste notable entre la parte superior, más acabada y con volumen, y la parte inferior, donde la materialidad se pierde y la imagen se vuelve plana, casi como un bosquejo infantil. Desde la perspectiva de Kusch, la niña representa el "estar" en su forma más pura, una conexión innata con la naturaleza y la vida, pero también sugiere la transición hacia una realidad más dura y desoladora. La pérdida de materialidad en la comida y la mano simboliza el desamparo y la precariedad de la existencia moderna, destacando la importancia de preservar la conexión fundamental con la naturaleza y la comunidad.

Conclusión:

El análisis de las obras de Antonio Berni a través de la lente filosófica de Rodolfo Kusch nos permite desentrañar las capas de significado presentes en sus retratos y su crítica social. Berni, mediante su arte, captura no solo la apariencia física de sus sujetos, sino también las tensiones internas y las luchas existenciales de los individuos.

Rodolfo Kusch nos ofrece conceptos como "hedor" y "pulcritud" que ayudan a comprender las contradicciones inherentes a la modernidad. En las obras de Berni, estos contrastes se materializan mostrando cómo las apariencias superficiales de orden y limpieza (pulcritud) intentan ocultar las duras realidades de pobreza y lucha (hedor). La piel de los retratados, marcada por arrugas y signos de una vida difícil, refleja este desamparo existencial. Las figuras de Berni no son rostros "pulcros"; son verdaderos, mostrando el paso del tiempo y los avatares de la vida.

Berni destaca la importancia de un "estar" auténtico y conectado con la comunidad, en oposición a un "ser" idealizado ya menudo alienado de la realidad cotidiana. En sus retratos, la mirada intensa de las figuras sugiere una búsqueda de reconocimiento en el otro, mientras que los fondos indefinidos y casi irreales de las pinturas enfatizan esta desconexión con un entorno tangible y reconocible. Este enfoque resuena con la noción de Kusch de que el

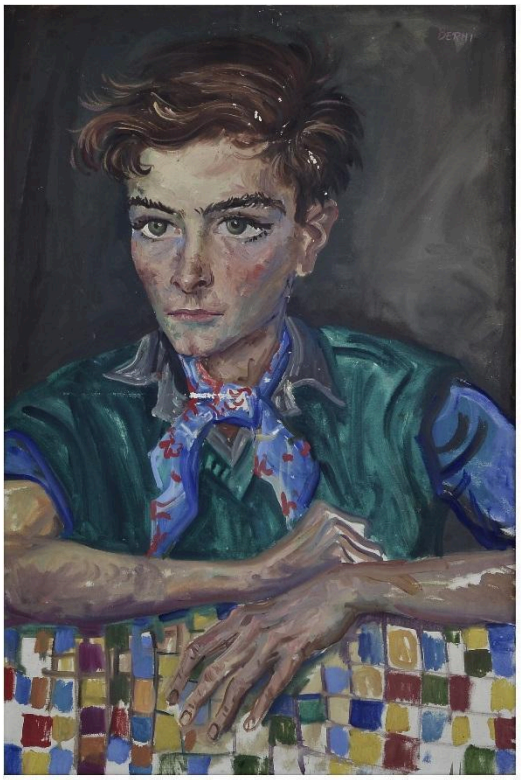
“estar” precede al “ser” y es fundamental para la interculturalidad y el encuentro con la otredad.

Además, Berni evita la estigmatización de lo latinoamericano, no recurriendo a escenas costumbristas explícitas, sino enfocándose en una representación más universal del desamparo. Las figuras en sus retratos, independientemente de sus características físicas o vestimenta, reflejan una humanidad común que trasciende las fronteras culturales y geográficas.

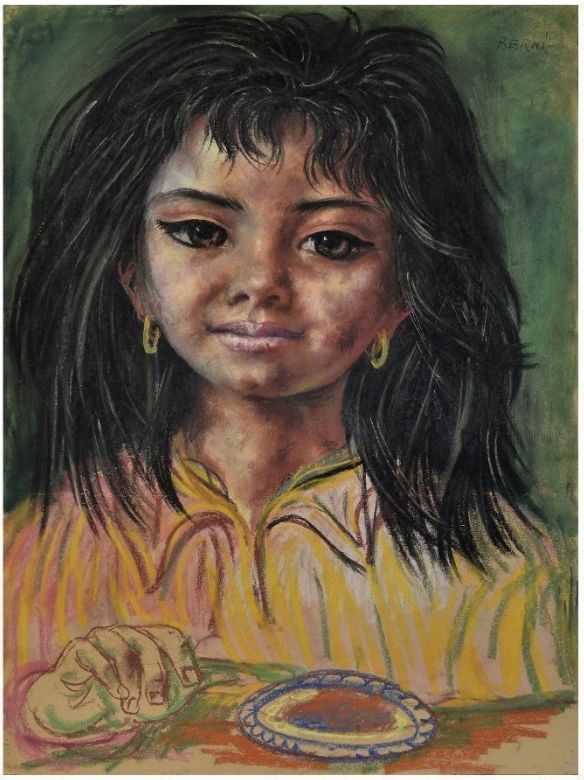
Finalmente, el título “El desamparo maquillado de modernidad” cobra un nuevo sentido cuando consideramos que Berni no maquilla el desamparo para ocultarlo, sino que lo revela, rasgando el maquillaje superficial de la modernidad para exponer las verdades subyacentes. La autenticidad y la conexión con la comunidad emergen como elementos cruciales para una existencia plena y significativa, sugiriendo que la interculturalidad y el reconocimiento del otro son esenciales para la construcción de una identidad genuina y compartida.



1 - El pullóver negro, óleo sobre tela.
PH: Facundo Ezequiel Dalmas Prieto.



2 - s/t, óleo sobre tela
PH: Facundo Ezequiel Dalmas Prieto.



3 - s/t, pastel tiza sobre papel
PH: Facundo Ezequiel Dalmas Prieto.

Bibliografía:

Kusch, R. (1999). *América profunda*. Editorial Biblos.

Kusch, R. (2007). Rodolfo Kusch. *Obra completa. Tomo I.* Editorial Fundación Ross.

Catálogo Colección Malba (2019). *Arte latinoamericano 1900-1970*. Fundación Malba.

Catálogo (2010*). Berni: Narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Heidegger, M. (1976). *El origen de la obra de arte*, Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos.

SOMBRAS | ESPEJOS Y EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

Pablo Ceccarelli. pablo.ceccarelli90@gmail.com
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP).
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías.

Video Ensayo Poético: https://www.youtube.com/watch?v=qNkYtCnuUzo

Palabras claves: Artes; audiovisual; ensayo; investigación; teatro.

Ficha técnica:
Dirección, producción y montaje:
Pablo Ceccarelli
Elenco:
María Eugenia Bifaretti, Gisela Campanaro, Agustín Lostra, Rocío Passarelli, Julián Poncetta.
Postproducción de sonido:
Agustín Pellendier
La Plata, 2022

Se es creador solo
cuando se investiga
Jerzy Grotowski

Sombras | Espejos (Ceccarelli, 2022a) es un cortometraje que funcionó como antecedente de mi proyecto de Beca Doctoral UNLP (bajo la dirección de Natalia Matewecki y la co-dirección de Eva Noriega). A su vez, significó la conclusión, la síntesis de dos recorridos transitados entre 2018 y 2022: por un lado, mi adscripción a la cátedra de Historia del Cine 1 (FDA-UNLP), cuyo informe escrito fue acompañado de esta pieza audiovisual. Y, por otra parte, un (fallido) proyecto documental sobre Galpón Momo Teatro, grupo independiente de investigación y producción en artes escénicas de La Plata que se disolvió, de manera temporal y silenciosa, en 2021 -y que volvería a sus actividades a principios de 2022-. Estos dos

trayectos, atravesados entre 2020 y 2021 por la pandemia de Covid, derivaron en lo que es actualmente mi proyecto de tesis doctoral, titulado *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)* (Ceccarelli, 2022b)

La posibilidad que ofreció este congreso de presentar las ponencias bajo el formato audiovisual y/o performático y que permitió que *Sombras | Espejos* se vea de manera íntegra, tanto en el desarrollo del congreso cómo en estas actas, es digna de reconocimiento. Debido a esto, no me extenderé en detallar su contexto de producción y las operaciones formales tomadas en su realización. Gran parte de esto fue desarrollado en el artículo *Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino* (Ceccarelli, 2023) y no quisiera ser reiterativo.

Lo que sí me interesaría focalizar para esta ocasión es cómo esta pieza de corta duración se encuentra elaborada a través de la modalidad del *ensayo audiovisual* (o *cine-ensayo)*. Principalmente a partir de dos enfoques: el primero es aquel con el que Antonio Weinrichter (2007) y otros teóricos han caracterizado este tipo de *films* bajo la idea de una *forma que piensa*, donde se supera los límites del documental y se produce una búsqueda e indagación conceptual a partir de recursos audiovisuales. Sin embargo, a mí me gusta también pensar la idea del ensayo en este cortometraje a partir de la noción de *obra en proceso* (o *work in progress*). Una obra que presenta una *cualidad inconclusiva*, como la que caracteriza Ileana Diéguez Caballero (2007) a las producciones de carácter *performático*. Un espacio de experimentación, de prueba y error donde el mismo proceso de construcción de la obra se hace visible al espectador en su desarrollo. Y por eso, este audiovisual comienza identificándose como *[s]obra* -lo que queda de ese proceso- y finaliza en sus créditos (tachando el término *cortometraje*) con el término *ensayo abierto*.

Por otra parte, y por estas características mencionadas, el ensayo audiovisual es una modalidad de gran relevancia a la hora de las investigaciones en el marco de las disciplinas artísticas, incluso cuando estas no se enmarcan rigurosamente dentro de la metodología científica. De esta forma, se puede evocar la clasificación que desarrolla Borgdorff (citado en Belén y Sanchez, 2019), quien diferencia los proyectos de investigación *acerca de* las artes, donde se presentan conclusiones sobre la práctica artística desde una distancia teórica entre investigador y objeto, de investigación *para* las artes, que es cuando se producen aportes al servicio de prácticas concretas (técnicas, herramientas, procedimientos, etc.), y finalmente, las investigaciones *en* artes: aquellas donde la práctica artística es un componente esencial tanto del proceso como de los resultados. Un proceso de indagación donde se problematiza *el saber*

sobre el saber hacer. Es en esta tercera categoría donde se ubica *Sombras | Espejos*. Pero, además, debido a mi participación tanto en esta producción como en otros casos que integran el corpus de obras de Galpón Momo Teatro que analizo en mi proyecto de tesis, el estudio se sostiene en gran parte bajo la modalidad de la *investigación-acción* (Ynoub, 2015), donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y "los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación" (p. 129)

Aquí también es necesario contrastar cuando se habla de *proyecto* y de *proceso*:

> El proyecto, o plan de investigación (y también plan de tesis), es un documento que se presenta a algún organismo institucional como carta de intención y contrato de trabajo [...]. Pero el decurso real del trabajo excede con mucho lo que queda formulado en el plan; a ese decurso precisamente es al que me referiré como el proceso de investigación (Ynoub, 2015, p. 98)

De esta manera, ese *decurso real* por el que se atravesó desde el proyecto inicial de adscripción -y el documental sobre Galpón Momo Teatro- hasta llegar a *Sombras | Espejos* se sostuvo bajo la idea de crisis que expresa Rick Altman (1996), quien afirma que no se deben considerar las interrupciones y los desvíos como "casos especiales en espera del restablecimiento del reposo [sino que] hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido" (p. 8). Y como también afirma el realizador y docente Gustavo Fontán (2021): "Hay que crear con la conciencia del fracaso. [...] Es humano" (p. 95).

Si todo plan (de trabajo) debiera mantenerse inmutable de principio a fin, entonces este cortometraje es la conciencia del fracaso de mi adscripción y del documental sobre Galpón Momo Teatro. Y, por ende, su mayor logro.

Sean más que invitados a ver este (afortunado) fracaso.

Bibliografía:

Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la historia (del cine). *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 22, 6-19.

Belén, P. S. y Sánchez, D. (2019). La dimensión epistémica de la investigación en artes. En D. Sanchez y P. Belén (Comps.), *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde*

la creatividad proyectiva y la recepción interactiva (pp. 38-47). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476

Ceccarelli, P. (Director). (2022). *Sombras | Espejos* [Película]. Facultad de Artes de la Universidad de La Plata.

Ceccarelli, P. (Septiembre de 2022). *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*. [Objeto de conferencia]. 10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/11/5.-CECCARELLI.pdf

Ceccarelli, P. (2023). *Muñequita porteña* y el encuentro con la historia del cine argentino. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre cine silente en Latinoamérica*, 9, 118-141.

Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.

Fontán, G. (2021). *Maraña. Escritos sobre cine*. VerPoder.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa*. *Tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.

EL DEVENIR DE LOS OBJETOS COMO CREACIÓN ARTÍSTICA: LOS PIANOS Y SU PRESENCIA EN LAS ESCUELAS.

Carola Margarita Corbetta. olaturquesa@gmail.com
CIIE: Centro de Información e Investigación Educativa. San Fernando, Buenos Aires, Argentina.
María Cecilia Naumec. cecilianaumec@gmail.com
CIIE: Centro de Información e Investigación Educativa. San Fernando, Buenos Aires, Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: arte; escuela; materialidades; memorias; pianos.
Resumen: Este artículo explora la experiencia de recuperación material y simbólica de pianos escolares como una forma de reinterpretar objetos de la cultura escolar a través de prácticas artísticas. Se destaca cómo esta iniciativa visibilizó prácticas poéticas en las escuelas, movilizando a la comunidad educativa en la búsqueda de sentido y efectos subjetivos y comunitarios. Se profundiza en la poética de los objetos escolares y su papel en la construcción de identidades, así como en el potencial del arte para generar solidaridad cultural.

Introducción:

El proyecto de recuperación de pianos escolares surge como una iniciativa innovadora en el marco de la conmemoración de los 40 años de democracia en Argentina. Este contexto histórico marcado por la celebración de un período de democracia ininterrumpida brindó la oportunidad de reflexionar sobre la importancia de la educación y la cultura en la construcción de una sociedad democrática y participativa.

Durante estas cuatro décadas, la educación ha sido un pilar fundamental en la consolidación de valores democráticos y en la promoción de la inclusión social y la igualdad de oportunidades. En este sentido, la presencia de objetos escolares como los pianos en las instituciones educativas adquiere un significado simbólico particular, ya que estos objetos no solo son herramientas pedagógicas para la educación artística escolar, sino también portadores de historias y memorias que reflejan momentos en la historia de la educación en el país.

La pregunta sobre el simbolismo de los objetos escolares, su valor histórico, y el devenir de su materialidad dentro de los contextos escolares, adquiere relevancia en este proyecto, ya que nos invita a reflexionar sobre el papel que juegan estos objetos pianos en la construcción de la identidad institucional y comunitaria. ¿Qué historias portan y sugieren, despiertan estos y otros objetos materiales en las escuelas? ¿Cómo se relacionan sus presencias con la memoria colectiva de la comunidad educativa? ¿De qué manera contribuyen a fortalecer los lazos entre la escuela y la comunidad?

Nos interesa además abordarlos desde la perspectiva de giro historiográfico que plantea Inés Dussel, al señalar la necesidad de "prestarle atención a la materialidad de los objetos, a su presencia y hechura concreta, porque juegan un papel en la complejidad de las redes; […] son co-constitutivos de su tejido". (Dussel, 2019, p 33). En este sentido los objetos, los materiales juntos con los sujetos, constituyen actores, entre humanos y no humanos que habitan las instituciones escolares.

A modo de partitura: Reflexiones teóricas en torno a la propuesta

Durante el desarrollo del proyecto, se abordaron conceptos esenciales en el ámbito artístico y su enseñanza en la educación secundaria, especialmente aquellos que abordan el arte como un fenómeno cultural. Autores como Efland (2005), Freedman (2006) y Hernández (2000), han destacado que este enfoque ha ido integrando aspectos de la posmodernidad artística y del arte contemporáneo (Aguirre Arriaga, 2005). Sostenido en la obra de Dewey, este enfoque considera el arte y la educación artística como experiencias fundamentadas en un sentido pragmático del hacer, lo cual amplía el espectro de estudio hacia todos los artefactos que generan experiencias estéticas, ya provengan de las bellas artes, las artes populares o la cultura visual (Corbetta, C., Dussel, I., 2018).

Al explorar los pianos y otros objetos escolares como generadores de experiencias estéticas, la idea fue profundizar en la cultura material escolar descubriendo nuevas perspectivas sobre estos objetos como protagonistas de historias que adquieren vitalidad en la trama. Señala Dussel:

> Desde esta perspectiva del giro material en la historiografía educativa, el propósito es distanciarse del fetichismo de lo material o la mirada anticuaria.[…] se trata de incluir a los objetos y las cosas como partícipes plenos en la red de lo social, como actores o actantes -como los llama Latour (2005)- que no son sólo ni principalmente la proyección de nuestras acciones sino que también nos hacen realizar acciones o sentir emociones […], el giro

> material no busca animar lo inanimado (no es que de pronto los objetos 'cobren vida'), sino darles a los objetos un espesor y una capacidad de acción no intencionada pero influyente en el curso de la historia humana. Somos lo que somos por la interacción con los objetos, así como ellos lo son por esas interacciones. (Dussel, 2019, p.13).

Siguiendo a Southwell y Galak, al discutir la dimensión estética del proceso de escolarización, podemos sostener que es factible abrir, desde el ámbito de la educación artística, caminos para abordar los vínculos sociales, la afectividad y la construcción de la subjetividad (Southwell y Galak, 2019). Como indican estos autores, la estética es una forma de configuración sensible, una distribución de espacios y cuerpos que, en términos de Jacques Rancière, nos permite retomar la noción de una relación "armoniosa" entre una ocupación y un equipamiento, entre la experiencia de estar en un tiempo y un espacio específicos, y la capacidad de sentir, expresar y actuar acorde a esas circunstancias (Southwell y Galak, 2019). En este sentido, el proyecto de los pianos y del devenir de los objetos abordan las solidaridades territoriales en la producción artística propiciando la reflexión sobre las múltiples condiciones y experiencias poético-productivas gestadas desde cada contexto escolar, comunitario y en las prácticas artísticas contemporáneas. Los territorios se construyen a través de complejas prácticas simbólicas, imaginarias, históricas y político-materiales ejercidas sobre los lugares, enfatizando su cualidad "relacional", como se destacaba en los fundamentos del 1 Congreso de Educación Artística UNICEN 2024

Allegro: Explorando el Origen de los Pianos Escolares

El origen de la presencia de pianos en las escuelas argentinas se remonta a la década de 1880, cuando se instalaron las primeras escuelas normales nacionales. En ese momento, cada escuela recibía asignado un piano para sus clases de música, una asignatura que, según la recientemente sancionada Ley de Educación Nacional 1420, se incorporaría a la enseñanza oficial de las escuelas primarias. Esta práctica de dotar a las escuelas de pianos se mantuvo a lo largo del siglo XX, tanto por decisiones de política pública como por donaciones de empresas y distribución a través del Ministerio de Educación.

La presencia del piano en la escuela no solo cumplía una función pedagógica, sino que también se constituía como un símbolo de la tradición educativa y cultural. Sin embargo, con el paso del tiempo, muchos de estos pianos cayeron en desuso o fueron relegados a un segundo plano, perdiendo su valor simbólico y estético en las instituciones educativas.

El proyecto de recuperación de pianos escolares surge como una iniciativa de la Inspección de Educación Artística del Distrito de San Fernando, en la provincia de Buenos Aires, en el marco de la celebración por los 40 años de democracia en Argentina. Esta propuesta se enmarca en la necesidad de valorar, recuperar y resignificar estos objetos como parte del patrimonio cultural e histórico de las escuelas.

Las etapas iniciales del proyecto implicaron la realización de gestiones administrativas y logísticas para obtener la colaboración de las instituciones educativas y el acompañamiento del Centro de Investigación e Información Educativa (CIIE) de la Provincia de Buenos Aires, a través del Equipo Técnico Regional de Educación Artística. Además, se establecieron criterios de selección para identificar los pianos que serían objeto de intervención y recuperación, considerando su estado de conservación, su valor histórico y su potencial para ser resignificados como parte de la memoria institucional.

Como resultado de estas gestiones, se logró la participación de un conjunto diverso de instituciones educativas, tanto de nivel inicial, primario y secundario, que se comprometieron con el proceso de recuperación y valoración de los pianos escolares. A lo largo de este proceso, se identificaron casos específicos de pianos que, a pesar de su deterioro, conservaban un valor histórico y afectivo para la comunidad educativa, lo que impulsó su inclusión en el proyecto de recuperación.

Sin embargo, el proyecto no estuvo meramente circunscripto a la restauración o puesta en valor de pianos y objetos, sino que buscó generar nuevas miradas y "haceres" sobre esas presencias históricas.

Adagio: Desarrollo de la Propuesta

La metodología implementada en el desarrollo del proyecto fue diseñada para fomentar la participación activa de los docentes de arte y los estudiantes, en proyectos institucionales y áulicos que posibilitan el aprendizaje desde las materialidades del contexto. Aprender desde lo disponible en el entorno como material poético. De este modo investigar que además de los lápices, témperas, instrumentos musicales, y otros materiales clásicos para producir arte, el espacio natural, un piano en "desuso", una vieja campana, un pupitre, pueden también ser materialidades de producción artísticas. En este sentido el proyecto habilitó incorporar prácticas contemporáneas del arte como las intervenciones en objetos, espacios, performances e instalaciones. Durante las diferentes experiencias desarrolladas, las "tradiciones artísticas" conversaron, se imbricaron, yuxtapusieron con experiencias estéticas contemporáneas.

Se organizaron, para llevar adelante la propuesta, dos jornadas de trabajo colectivo durante el año 2023 en las que participaron setenta docentes de arte de los tres niveles educativos; las mismas se llevaron adelante de manera estructurada y participativa, brindando espacios de intercambio de ideas, y planificación de actividades para la intervención de los pianos en las escuelas. Se realizaron dinámicas de grupo, presentaciones visuales y discusiones temáticas para estimular la creatividad y la reflexión crítica sobre el significado de los objetos escolares en el contexto educativo.

Posteriormente se realizó un acompañamiento situado presencial a algunas instituciones por parte de la supervisora de artística, además de acompañamiento virtual a través de un muro interactivo, donde los docentes tenían acceso a recursos, materiales de apoyo y asesoramiento técnico para sus proyectos. Se establecieron foros de discusión, sesiones de tutoría en línea y presentaciones en vivo para mantener un seguimiento cercano de los avances y resolver cualquier inquietud que surgiera durante el proceso.

La presentación de una memoria audiovisual al final del proyecto permitió documentar y compartir las experiencias, los logros y los desafíos enfrentados por los participantes. Se recopilaron imágenes, videos, testimonios y reflexiones escritas para crear un registro visual y narrativo de la transformación de los pianos y su impacto en la comunidad escolar.

Entre los ejemplos de intervenciones creativas destacadas se encuentra el proyecto "Piano Libro Parlante", donde se transformaron pianos deteriorados en dispositivos de registro de canciones y textos que representan la memoria colectiva de la escuela y la comunidad. El profesor de esta escuela relata su experiencia*:*

> Un libro gigante [adosado]a la parte trasera del piano. Y dentro del libro están impresas las letras de cuarenta canciones representativas de la Democracia, elegidas a través del voto entre toda la comunidad educativa de la escuela primaria N° 21 y N° 15 de San Fernando. [Además en ese libro] a través de un parlante y un pendrive (incorporándose al piano en su caja) se pueden escuchar esas cuarenta canciones y leer sus letras, afianzando las prácticas democráticas, apreciando las artes y estimulando la memoria, la cultura y la identidad. Y resignificando un objeto con tanto peso simbólico dentro de las escuelas públicas bonaerenses como lo son los pianos en desuso. (Testimonio del docente).

En este registro se pueden rastrear cuestiones muy interesantes. Ese piano devino en un material de intervención poética, los sujetos actuantes (docente y estudiantes) se apropiaron de él reinventando un nuevo objeto en el que no resulta nada menor la convivencia de formas de producir sonoridad: el piano y el pendrive. Por otro lado las canciones, sus letras, se

transformaron en un libro (otro dispositivo escolar por excelencia) armado desde el repertorio musical de canciones que fueron elegidas como simbólicas de un momento de la historia social. El final del relato del profesor permite abrir una pregunta. "¿Este es un piano en desuso o es un piano con otra forma de uso?"

Durante la primera jornada de presentación de la propuesta, se socializaron imágenes y referencias de aquellos modos disruptivos de empleo de los pianos producidos entre otros por John Cage y sus "pianos preparados"; o Joseph Beuys y su piano con traje de fieltro; pero también referencias a pianistas populares como Charly García, Osvaldo Pugliese o Cuchi Leguizamón y sus repertorios; ¿Podemos pensar en cierta conexión entre este Piano Libro Parlante y aquellas experiencias? Hay una provocación, una lógica que se rompe para construir de manera colectiva nuevos modos; operaciones del pensamiento dispuestas a indagar y crear.

Otros pianos fueron objeto de similares reconceptualizaciones materiales y simbólicas, Ante la imposibilidad de volver a usar el piano "original" ese objeto devino en objeto nuevo empapelado con imágenes, signos, símbolos. Fue un objeto que abrió investigaciones sobre la historia institucional, y también permitió hacer otros pianos con cajas y cartones, que habilitaron imaginar otras melodías y modos de hacer música. La escuela Primaria 9 y La Secundaria 13 armaron una muestra interesante sobre estos caminos de producción artística y de investigación escolar que constituyó además la Muestra Anual del área, abierta a toda la comunidad.



Piano intervenido ESCUELA 9. Archivo privado.

En el proyecto "Octava en Democracia", los estudiantes recrearon parte del teclado del Piano observando las piezas que quedaron de pianos que estaban “algunos arrumbados y sin sonar” para crear una instalación artística que representa hitos importantes en la historia democrática de Argentina. Su profesor nos comentaba el proceso de trabajo.

> Basados en una octava de piano de forma corpórea (cartón gris) cada estudiante va a representar diferentes hitos en democracia o conquistas de derechos. Es una instalación donde cada uno va a intervenir las teclas (por collage, dibujo, graffiti en aerosol, transferencias, etc.). En este caso en la institución (ex escuela Normal, actual Unidad Académica con todos los niveles educativos conviviendo en un edificio) hay tres pianos históricos pero ninguno en condiciones. Aún así, los estudiantes inventaron su propio objeto sonoro y lo instalaron sobre pupitres, en un espacio aula escolar.

Esta intervención no solo resalta la importancia de preservar la memoria histórica en las escuelas, sino que también fomenta la reflexión crítica sobre los valores democráticos y los derechos humanos

¿Qué pasaría si en la escuela no hubiera un piano? En una de las experiencias, la profesora de la Escuela 20 de Islas, presentó como proyecto una instalación realizada en el patio de la escuela, al borde del Paraná Miní y el Canal 4, realizada con cintas de cassettes antiguos. La materialidad sonora se fue tejiendo con el viento, las ramas de los sauces y mimbres, los cuerpos de estudiantes y de la profesora, apareciendo de ese modo una melodía visual aireada.

La experiencia fue presentada a los demás docentes participantes del proyecto con un video. Mientras se escuchaba a Gustavo Cerati interpretando “De música ligera”, no deja de sorprender cómo el proyecto inicial, ante la ausencia de ese artefacto, en esa escuela cobra sentido desde los objetos disponibles del entorno: la naturaleza, los cuerpos de los que allí estudian y enseñan, los juegos para trepar que hay en el patio. Entonces, la música y el arte se hacen ligeros, efímeros, inundados de viento y río, en pocas palabras *devienen en* experiencias sensibles poéticas.



Pianos. Instalación efímera. Escuela 20. Islas de San Fernando. Archivo del Proyecto.

Minueto: Lo que Deja la Experiencia

Durante la implementación del proyecto de recuperación de pianos escolares, se han observado una serie de resultados significativos que merecen ser destacados. En primer lugar, una notable diversidad de propuestas creativas surgidas en cada escuela participante. Desde la transformación de los pianos en objetos parlantes que narran la historia de la democracia hasta la creación de instalaciones artísticas que representan hitos importantes en la historia escolar, cada intervención ha sido única y ha reflejado la creatividad y el compromiso de los estudiantes, docentes y familias involucradas.

Ante la pregunta del campo artístico ¿Cuándo se genera lo artístico? Estas experiencias permiten visibilizar que cuando se generan experiencias sensibles y poiéticas (Jauss) con cualquier material, durante esos encuentros pueden suceder momentos de creación simbólica, ficcional. Los objetos cotidianos presentes en el colegio, a través del diálogo con ellos, permiten el acontecer de lo artístico, hacerse cuerpo y presencia en la escuela. Un dato interesante: el artista Xul Solar, oriundo del mismo partido de San Fernando, también se atrevió a crear e inventó sobre un piano un código de colores y notas musicales, para producir música con otras formas de anotaciones. Estas experiencias de pianos, usos y apropiaciones (junto con las mencionadas de Beuys y Cage) permiten abrir la puerta hacia materialidades para que el arte, la experiencia artística “acontezca”.

Estas propuestas creativas no solo han enriquecido el entorno escolar, sino que también han fortalecido la comunidad educativa en su conjunto. La participación activa de estudiantes, docentes y familias en el proceso de recuperación de pianos ha promovido un sentido de pertenencia y colaboración, fomentando así la solidaridad cultural dentro de las escuelas. Además, la apertura de espacios de diálogo y reflexión sobre la identidad institucional ha

contribuido a consolidar los lazos entre la escuela y la comunidad, generando un mayor sentido de compromiso y responsabilidad compartida hacia el proyecto educativo.

Es importante destacar que esta experiencia ha puesto de manifiesto la relevancia de vincular la creación artística con la identidad institucional. La exploración y resignificación de objetos escolares no solo han permitido recuperar la memoria colectiva de las escuelas, sino que también han proporcionado una plataforma para expresar valores, tradiciones y aspiraciones compartidas.

Finale: Explorando el potencial de los objetos escolares y su devenir como materialidad artística

Durante el desarrollo de este artículo, hemos abordado una serie de preguntas fundamentales sobre el devenir de los objetos escolares en tanto objetos históricos y materialidades de producción artística, así como también su papel en la construcción de identidad. A través del proyecto de recuperación de pianos escolares, hemos podido profundizar en la comprensión de estos aspectos y reflexionar sobre su importancia en la vida escolar y comunitaria.

Los pianos y otros objetos materiales en las escuelas no sólo son elementos físicos, sino que también portan historias, tradiciones, valores y sobre todo sentires que dan forma a la identidad de la institución en la comunidad. Durante el proyecto, hemos observado en varias experiencias cómo estos objetos pueden no sólo ser reinterpretados como medios de expresión artística, permitiendo que las historias y memorias asociadas a ellos cobren vida, sino que sus presencias dialogan con otras presencias. Esa trama entre objetos y sujetos que habitan las escuelas, generan diálogos en los que deviene una historia nueva, una trayectoria que habilita otras formas de decir y narrar la vida escolar. El espacio de la educación artística, las clases de arte, las consignas y los proyectos que cada docente puede trabajar día a día en sus aulas, habilitó un escenario en donde esas conversaciones tomaron forma estética, sensible y material. En las voces de propuestas docentes se escucha esa ventana de diálogo. Sería interesante para futuras revisiones incorporar las voces de estudiantes y de espectadores de los proyectos. A través de esta propuesta pudo vislumbrarse que la recuperación y resignificación de objetos escolares no sólo fortalece los lazos entre la escuela y la comunidad, sino que también promueve la participación activa de estudiantes, docentes y familias en la construcción de identidad institucional.

Las intervenciones creativas realizadas durante el proyecto, como el "Piano Libro Parlante" y "Octava en Democracia", han sido ejemplos elocuentes de cómo los objetos escolares pueden

convertirse en poderosos medios para explorar la memoria colectiva y fomentar la solidaridad cultural.

A medida que concluimos este trabajo, entendemos la importancia de seguir explorando el potencial de los objetos escolares como medios de expresión e identidad en el ámbito educativo ahondando en la perspectiva historiográfica mencionada anteriormente, del giro material de los objetos que propone Dussel.

> Habría que ir más allá de decir que la historia de un artefacto depende de los usos y sentidos que les damos a los objetos y buscar atender a lo que ese artefacto produjo en la nueva red humanos-objetos que se creó a partir de su presencia. (2019, p.13)

Estas reflexiones nos invitan a repensar la forma en que interactuamos con los objetos en nuestras escuelas y cómo podemos aprovechar su poder simbólico para enriquecer nuestras prácticas artísticas y fortalecer nuestra comunidad educativa. Recuperamos las palabras de Mercedes Mollard inspectora de educación artística presentes en el proyecto inicial.

> Así a través de un objeto como el piano que ya no suena, que desafina, que no es más que un mueble arrumbado, se manifiestan aspectos de la historia institucional transcurrida y puede su reconstrucción ser el punto de partida para canalizar inquietudes actuales de la comunidad que aún lo alberga. (Mollard,2023)

En última instancia, el proyecto de recuperación de pianos escolares nos ha recordado la riqueza y la diversidad de historias que residen en cada objeto escolar, que no es un objeto muerto, ni cristalizado, sino que respira, es vital, y se trama en un tejido social. Por ello desde los espacios de arte en la escuela, a veces no es necesario estar buscando recursos materiales o simbólicos afuera; quizás con sólo cambiar la perspectiva, la mirada, alcance.

Permitirnos, en definitiva, una nueva y potente pregunta, ¿Cómo encontrar en esas cosas escolares que a veces aparecen extemporáneas o en desuso, la clave para una transformación poética que reúna a la comunidad educativa en una propuesta?

Bibliografía:

Aguirre Arriaga, I. (2005). Teorías y prácticas en educación artística. 2º ESI Iona, Octaedro-Universidad Pública de Navarra.

Corbetta, C., Dussel, I. (2018). Los repertorios visuales en la educación artística. Historia del arte, cultura visual global y curriculum en las colecciones visuales de docentes argentinos. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, Vol. 11, Nº. 26, 2018.

Dussel, I. (2019) La cultura material de la escolarización: reflexiones en torno a un giro historiográfico. *Educar em Revista* 35(76):13-29. https://www.researchgate.net/publication/336067451_La_cultura_material_de_la_escolarizacion_reflexiones_en_torno_a_un_giro_historiografico.

Jauss, H. R. (1987). Estética de la recepción. Arco Libros.

Páez, M. (2013). Acercamiento teórico al concepto de solidaridad. *Revista Realitas* Vol. 1. N°. 1, pp. 42 – 50.

Mollard, M. (2023). *Proyecto de Educación Artística*. Distrito San Fernando, Buenos Aires.

Rodríguez, L. (2022). Las primeras Escuelas Normales de la provincia de Buenos Aires: el arribo de una burocracia nacional a las ciudades del interior (1887-1920). Rosario, Ed. Universidad Nacional de Rosario.

Rockwell, E (2018), Vivir entre escuelas: relatos y presencias. Antología Esencial. Nicolás, Arata (Comp.) *et al*, Clacso.

Southwell, M.; Galak, E. (2019) Perspectivas latinoamericanas e históricas sobre la educación estética y de las sensibilidades. *https://www.scielo.br/j/rbhe/a/dtLnGbWh7XtCdcqdWNgxdGv/?lang=es*

Fuentes de las Imágenes. Archivo privado.

Otras fuentes: Material de convocatoria a Mesas de Trabajo. Primer Congreso Internacional en Artes. Procesos creativos, prácticas expandidas y territorialidades. UNICEN, Tandil, Argentina, Abril 2024.

DESVISTIENDO SILENCIOS: DRAMATURGIAS AMALGAMADAS.

Yanina Crescente. ycrescente@gmail.com
Facultad de Arte. UNICEN
María Elena Nemi. mariaelenanemi@gmail.com
Facultad de Arte. UNICEN
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palabras claves: Amalgama; poética del silencio; proceso colaborativo; ritual.
Resumen: Proponemos un espacio de reflexión de nuestra práctica artística a partir de la experiencia de creación de la obra *Desvistiendo silencios*. El proceso se desarrolló a modo de ritual en torno a dos ejes: la exploración de una Poética del Silencio y la construcción de un *amalgama* dramatúrgico textual/escénico. Esto implicó la indagación colaborativa y colectiva de territorios de cruce e hibridación de escritura, actuación, dirección, corporalidad y todos los dispositivos, roles, procedimientos y dinámicas que habitan el hacer teatral. Consideramos, en consecuencia, el ejercicio de nuestra práctica desde lógicas horizontales y democráticas.

Iniciación: el origen del ritual

En estas páginas proponemos una reflexión sobre la experiencia de creación de la obra "Desvistiendo silencios" estrenada en marzo de 2022 en el Teatro Bajosuelo de Tandil. Fuimos protagonistas de esta experiencia Yanina Crescente, Érica Lanzini, María Elena Nemi y Nora Sanabria.

El proyecto se gestó a partir de las obras *Mordisco* (2015), *Sal de Amor* (2017) y *Juanas* (2019), escritas y dirigidas por María Elena e interpretadas por Érica (*Mordisco* y *Juanas*) Yanina (*Sal de amor)* y Nora (*Sal de amor* y *Juanas*). Las obras conforman una trilogía en tanto son trayectos de un todo amalgamado, un mismo mapa poético en el que reconocemos "el mismo espacio íntimo femenino donde el lenguaje sensorial, la metáfora, el símbolo, el ritual despliegan una multiplicidad de sentidos"(Nemi, 2023). Asimismo, la trilogía es una travesía de los distintos momentos de la construcción histórica de lo femenino en el inconsciente colectivo, en las representaciones culturales, sociales y políticas.

Como artistas investigadoras, posicionamos nuestro trabajo dentro del campo de la investigación en las artes o investigación artística. Nos fundamentamos en la categorización

de Henk Borgdorff (2005) en tanto investigación que asume la no distancia entre sujeto y objeto, es decir, entre investigador/a y práctica artística. Esta perspectiva, a la que llama "de la acción" o "inmanente", implica a la teoría y a la práctica habitadas por experiencias, historias, conceptos, convicciones, conocimientos y creencias que se amalgaman a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

Un eje fundacional cruza las tres obras de la trilogía: *El Silencio.* De ahí iniciamos un proceso colectivo explorando la construcción histórica de la Mujer atravesada por el Silencio como mandato cultural patriarcal. Esta poética indaga experiencias, historias de vida en las que las mujeres somos atravesadas por el silencio. Historias que se callan, se ocultan por temor, por vergüenza, por dolor.

Consideramos necesario referenciar ciertos conceptos y criterios que resultan fundamentales para comprender este proceso de creación que estamos compartiendo. Estos son: *Amalgama*, *Espacio poético*, *Mujeres/Personajes.*

Amalgama: Según la definición del Diccionario de la Real Academia Española, una amalgama es la unión o mezcla de cosas de naturaleza contraria o distinta. Se vincula con los términos aleación, combinación e hibridación.

En este sentido se articula con el término de micropoética, es decir, una poética individual "de un ente poético particular." Jorge Dubatti señala que se trata de una serie de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, donde todo es posible porque cada individuo poético está compuesto de múltiples posibilidades (2011 p. 126). De este modo, el concepto *Amalgama* en tanto lente poética nos permite hacer/pensar nuestra praxis de manera colaborativa, entramada y colectiva.

El proceso fue abordado como amalgama dramatúrgica, entendiendo la dramaturgia como un devenir en continuidad sin quiebres ni fracturas. En esa interacción "cobran fuerza ciertos criterios que componen un campo sensible de indagación: lenguaje corporal, lenguaje sonoro, lenguaje de los objetos y ritual" (Nemi,2023) como una totalidad que abarca el universo textual/escénico, comprendiendo el hecho teatral como acontecimiento poético que resulta de la convivencia de esa pluralidad de lenguajes Directora y actrices intervienen en esa construcción de modo más horizontal y colaborativo. Suceden como trayectos de interacción poética que se constituyen en un amalgama de experiencias sensibles dotadas de teatralidad. Experiencias sensibles que también son parte de un recorrido de exploración y transformación.

Espacio poético: En consonancia con el concepto de amalgama, el espacio poético está configurado por ciertos criterios que habitan nuestra exploración, indagación y experimentación artística. Nos referimos a los lenguajes poéticos de las palabras, las voces, los sonidos, los cuerpos, los objetos y los vínculos que crean entre sí configurando el ritual.

1- Lenguaje corporal: este criterio se sostiene en la idea coreográfica de crear estructuras en las que los movimientos conformen un discurso específico, es decir, que sean expresión del mundo interno de las Mujeres/Personajes puesto en vínculo con los objetos, el espacio y los otros (sean personajes o público). Buscamos que el lenguaje del cuerpo dialogue con todos los lenguajes sensoriales que habitan la escena.

2- Relato sonoro: este criterio se refiere, por un lado, al relato que se crea a partir del carácter simbólico del sonido producido por algunos elementos presentes en la escena e incorporados a los personajes.. Por otro lado, el texto como palabra hablada conforma un espacio sonoro. Hay una musicalidad, un ritmo, una respiración que necesitan ser explorados y apropiados por las actrices hasta adquirir la naturalidad de ese lenguaje. Es decir, hasta que el lenguaje poético sea cotidiano porque es cotidiano para el personaje. Esto es clave en el trabajo de dirección y actoral, lograr que esa palabra poética le sea natural y cotidiana como lo es para el personaje.

3- Los objetos: todos los elementos están vinculados con el campo semántico y la simbología de la historia que se narra. De ahí que sea fundamental el carácter escénico de esos objetos.

4- El ritual: este criterio es esencial en tanto explora poéticamente las acciones que trazan el periplo de cada Mujer/Personaje como ilación entre lo visible y lo invisible, entre lo íntimo y lo colectivo. Ese es el recorrido, los pasos que dan estas Mujeres/Personajes, una travesía introspectiva, un proceso de autorrevelación. De algún modo,todas ellas experimentan un ritual que inician en un estado de vulnerabilidad y culminan en otro de liberación: romper el silencio y proclamar la verdad por más dolorosa que sea. En paralelo, actrices y directora somos parte de ese ritual en tanto nos interroga como artistas, creadoras mujeres y también como espectadores, así completamos el rito.

Mujeres/Personajes: Mujeres/Personajes es la categoría que expresa, desde una dimensión metafórica, la condición y situación histórica de las mujeres, su existencia social a través de una lente poética. Fundamentamos esta categorización en la distinción que propone en “El

cautiverio de las mujeres" Marcela Lagarde (2005): *condición de la mujer* y *situación de la mujer.*

Según la investigadora, "La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para los otros". Mientras que:

> La categoría *situación de las mujeres* se refiere al conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica, en determinadas circunstancias históricas. La situación expresa la existencia concreta de las mujeres particulares, a partir de sus condiciones reales de vida: desde la formación social en que nace, vive y muere cada una, las relaciones de producción-reproducción y con ello 1a clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, su definición en relación con la maternidad, a la conyugalidad y a la filialidad, su adscripción familiar, así como los niveles de vida y el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la etnia, la lengua, la religión, las definiciones políticas, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder (Lagarde, 2005, p.79.).

Las mujeres comparten la misma condición histórica, sin embargo, sus situaciones de vida difieren en cuanto a la condición de opresión, que en el caso de nuestra obra enfatizamos con el mandato del silencio. De ahí que tomamos estas dos categorías para abordar la singularidad de las historias que revelan las Mujeres/Personajes de *Desvistiendo silencios.*

Desde estas perspectivas es que estructuramos este trabajo de reflexión, considerando cada momento del proceso experimentado, un ritual.

Ritual alrededor de la mesa

Como lo mencionamos al inicio de esta presentación, nuestro trabajo parte de la experiencia y revisión compartidas de la trilogía *Mordisco/Sal de Amor/Juanas.* Advertimos que la organización estructural de las tres obras estaba trazada en momentos o tramos que las protagonistas recorrían al modo de las heroínas míticas. Algo así como una secuencia de acciones o estados por los cuales debían pasar para lograr su objetivo final. Cada obra respeta este esquema, a veces de manera más explícita, en donde las Mujeres/Personajes son impulsadas a atravesar las "ceremonias" hasta llegar a la transformación, sanación y/o liberación. Ésta fue nuestra primera insignia: *El Ritual*. De alguna manera queríamos que esa imagen de ritual estuviera presente en la nueva puesta en escena, porque sabemos que también nos define y nos transversaliza como mujeres artistas.

Nuestra primera tarea grupal, entonces, fue la relectura de los tres textos, pero con la variante de que esta vez "todas éramos todas". Es decir que no respetamos las correlaciones de actriz-personaje de cada obra, sino que cada actriz leía e interpretaba un fragmento y luego, tal vez en un cambio de página, continuaba otra actriz. De este modo cada una de las actrices pasamos por las voces de todas las Mujeres/Personajes. Este ejercicio de relectura nos permitió sentir cómo resonaban nuestros personajes en otras voces, en otras mujeres. De allí llegamos a otra de nuestras insignias: *"Todas podemos ser esas mujeres"* puesto que las historias que se narran en la trilogía son historias de mujeres que han existido y existen en todos los tiempos. Y más aún, podríamos ser cualquiera de nosotras. porque todas esas vivencias le han sucedido a mujeres en diferentes épocas, en diversas sociedades, a distintas edades, en todas las clases sociales.

En ese análisis fuimos resignificando percepciones, imágenes, elementos de cada historia. Observamos coincidencias simbólicas, como el fuego por ejemplo; coincidencias sensibles como las emociones: amor, soledad, miedo, desamor y las sensaciones de encierro, aislamiento, muerte y liberación. Pero por sobre todo había algo que atravesaba todos los relatos: El Silencio. Cada una de esas mujeres había debido permanecer en silencio para sobrevivir, para luego romperlo alzando su voz y contando su historia. Por eso determinamos que el silencio era el eje que atraviesa a las tres obras.

Nos preguntamos cuántas formas ha tenido y tiene el silencio. El silencio como culpa, como resignación, como sufrimiento, como secreto, censura, culpa, opresión y castigo. Mandato, invisibilidad, capacidad de soportar, callar, no ser escuchada, ocultar, negar, ignorar, prohibir, deseo y goce anestesiados, quietud, ausencia, soledad, encubrimiento. En definitiva, un proceso interno íntimo desde afuera hacia adentro y desde adentro hacia afuera que busca romper, revelar, desvestir.

Es así que el proceso de creación y el acontecimiento teatral que creamos están signados por la lente de la *Poética del Silencio*. Nos propusimos, entonces, trabajar el campo semántico del silencio por asociación y contraposición, en situaciones vinculadas con las distintas formas de violencia (física, psicológica, simbólica, institucional)

El silencio se rompió en el momento en que cada historia se convirtió en obra dramática dándole voz y cuerpo a las Mujeres/Personajes de la trilogía. Y nosotras éramos parte de esa ruptura: la dramaturga rompió el silencio al escribir las palabras de Eva, de Estatua, de Mujer, de Juana y de Otra; las actrices seguimos rompiendo el silencio al convertirnos en el instrumento que lo rompe al encarnar esas voces y ser los ecos de las historias de todas las mujeres que no pudieron hablar. Es por ello que acordamos nuestra siguiente insignia: La

Poética del Silencio. Decidimos trabajar a partir de esa poética, seleccionando fragmentos de cada una de las obras donde, a nuestro parecer, se ponía en evidencia de diferentes maneras.
Con la selección de textos comenzamos a crear una especie de cadáver exquisito, cambiando el orden, mezclando personajes, desarmando aquellas estructuras para rearmarnos en otras nuevas. Ese juego de armar y desarmar (o a la inversa) fue una consigna que iniciamos en este tramo del ritual de creación y que, de alguna manera, nos acompañó todo el recorrido.
Por otra parte, teníamos claro que queríamos contar esas historias abriéndonos a un plano más cotidiano, palpable. Es decir, desde el universo metafórico poético de la trilogía a un realismo poético de esta nueva obra.
En esta etapa del proceso sentimos la imperiosa necesidad de "poner el cuerpo", no nos bastaba leer y releer esas frases, esas palabras que aún seguían perteneciendo a la individualidad de esas Mujeres/Personajes. Necesitábamos apropiarnos de esas palabras y resignificarlas en personajes nuevos y hacerlas colectivas.

Ritual de los cuerpos

Comenzamos nuestro *Ritual de los cuerpos* poniendo en movimiento aquellos fragmentos seleccionados que se encontraban atravesados por las mismas emociones y sensaciones.Los primeros encuentros los trabajamos a partir de técnicas de "Contact Improvisation" donde la premisa, o el disparador, era esa palabra, esa sensación que definía los fragmentos seleccionados. Con los textos ya memorizados exploramos desde el cuerpo, desde la pulsión interna, desde la sensación o emoción elegida que nos llevaba a accionar de determinada manera. Fue así que realizamos diferentes improvisaciones corporales desde "el miedo", "el encierro", "el silencio", "el grito", en donde a través del contacto entre los cuerpos de las actrices íbamos "disparando" las palabras que creíamos necesarias en determinados momentos; logrando una relación, un diálogo, una nueva dramaturgia tanto narrativa como escénica.
Por cuestiones personales una de nosotras no pudo seguir poniendo el cuerpo en nuestros encuentros. Erica siguió nuestro proceso desde lejos, en comunicación constante pero más como una espectadora partícipe de las experiencias de improvisación que llevábamos a cabo con Nora y Yanina. Eso resultó fundamental y favorable para la construcción dramatúrgica.
En esas improvisaciones se fueron descubriendo nuevas escenas, como relaciones entre las Mujeres/Personajes de la trilogía que se metamorfoseaban en otras Mujeres/Personajes. Así, esas voces se fueron entremezclando para dar lugar a voces nuevas. Los textos seleccionados también iniciaron un proceso de modificación. Esas frases eran dichas de otras formas, con

otras palabras. Comenzamos a vislumbrar ciertos perfiles o gestus de mujeres que ya no eran simbólicas como en la trilogía. No, eran mujeres "más comunes", más cercanas a nosotras, a nuestra realidad. Sentimos la necesidad de crear personajes más cotidianos, alejarnos del lenguaje poético, de la metáfora y contextualizar esas sensaciones/emociones en nuestro universo actual. Al fin y al cabo las historias de aquellas mujeres de la trilogía eran las mismas historias de las mujeres que nosotras mismas, o nuestras más cercanas, también podíamos contar. Siempre con la premisa del Silencio como eje, mujeres atravesadas por el silencio en todas sus formas.

De las improvisaciones comenzaron a surgir situaciones que decidimos explorar. Así como en un momento necesitamos poner el cuerpo, estas experiencias nos exigieron ponerle voz y palabra. Era el tiempo del siguiente ritual.

Ritual del espacio poético

En principio volvimos al trabajo de mesa para abocarnos a la escritura. Necesitábamos darle voz y palabra a esos "tipos" de mujeres que fuimos descubriendo y que surgieron a partir de la reinterpretación de los textos seleccionados. Entonces, la tarea fue crear desde esos fragmentos indagando en la esencia de estas Mujeres/Personajes. Pero también pensar en tantas otras situaciones que en el contexto cotidiano de la realidad todas sabemos que suceden. Sabemos que les suceden, que nos suceden. Sabemos *qué.*

Las Mujeres/Personajes eran todas esas otras mujeres y éramos nosotras mismas. Nosotras artistas que le dimos cuerpo y voz a las protagonistas de la trilogía. Y también nosotras mujeres que queríamos contar viejas/nuevas historias. Historias que nos atraviesan y son nuestras por pertenencia de género. Nuestras como colectivo, como grupalidad que nos hace una y todas a la vez. Nosotras, no como individualidades, sino como intérpretes de historias que nos pertenecen no sólo por haberlas vivenciado sino por integrar un conjunto que las transmite y las comparte como propias para todas.

Buscábamos interpelar narrativas, quebrar los preceptos del silencio impuestos por los mandatos sociales sin impregnarnos de estereotipos, dejando en evidencia los modos en que las experiencias personales y subjetivas cuestionan y reafirman las normas culturales.

Así fuimos creando, moldeando, las nuevas protagonistas y sus historias: la mujer que tuvo que matar, nacida de un fragmento de *Mordisco* que se usó como disparador; la mujer silenciada, originada en el monólogo final de *Juanas.* Escribimos por separado un monólogo para cada una de esas mujeres y luego los exploramos en el espacio físico y del cuerpo.

Fueron los primeros esbozos de la corporalidad de las Mujeres/Personajes. La rigidez y la dureza en el rostro y en la voz en una; la fragilidad, la debilidad y el miedo en la otra.

En esa búsqueda, comenzaron a emerger las otras M/P en base a las historias que nosotras llevábamos dentro y que buscaban romper el silencio. En nuestras charlas de mesa compartíamos muchas historias, anécdotas, vivencias propias y ajenas Todas nos interpelaban, entraban en diálogo con lo que estábamos gestando. Pedían voz, les urgía atravesar el silencio. Así lo sentimos y así lo vivimos.

De este modo nació la tercera escena que dejaba al descubierto la representación social de la competencia entre mujeres y, además, el acoso laboral. Partimos de estas imágenes sin texto previo. Fue un largo trabajo de improvisación. Por alguna razón, necesitamos armar y desarmar esta escena muchísimas veces. No sabíamos por qué nos enfrentábamos a esta dificultad. Finalmente, como el teatro sí sabe, las dos M/P encontraron su territorio, su cuerpo y su palabra. La cuarta escena surgió de la necesidad de hablar sobre la crítica social, sobre la mujer juzgada por todos y todas. Pero fuimos un poco más profundo: hurgamos en la oscuridad de la mujer que juzga a todos y a todas traspasando los códigos de la sororidad. Sabíamos que esa era una voz popular, visceral que arremetía el silencio con ritmo propio. Así surgió el rap.

Aún teníamos más voces interpelándonos. Seguimos indagando, escuchando, profundizando en el silencio de las mujeres. Así, dolorosamente, llegamos a la madre de una víctima de femicidio, un hecho cercano a una de nosotras que nos interpeló con fuerza. Supimos que su historia debía ser parte de esto. Y así sucedió.

En este ritual de búsquedas, escrituras, improvisaciones y voces fuimos avanzando en la construcción de las escenas. Aquí comenzó a tener lugar la voz de la Mujer/Personaje de Erica desde su rol de observadora partícipe y enlazadora de escenas.

A medida que íbamos afianzando esas escenas y esos personajes nos invadía la necesidad de situarlas, crear nuestro espacio escénico, nuestra escenografía, nuestro vestuario. ¿Dónde sucedían estas historias? ¿A quién y por qué las contábamos? ¿Dónde se ubicaría nuestro público? ¿Dónde nosotras, mientras no hablamos?

De la mesa al escenario y del escenario a la mesa, entre idas y vueltas fuimos creando nuestro *Espacio Poético*, así lo llamamos. En un principio, y porque todo comenzó con la trilogía, seleccionamos algunos elementos de cada una de las obras y los ubicamos en el espacio: un cajón de manzanas, unos cuencos de sal, velas, vendas, telas blancas. Un pedacito de cada ritual para crear uno nuevo, así como habíamos hecho con los textos. Una de las primeras ideas fue dividir el espacio con un triángulo central - un útero, decíamos - formado con las

telas blancas de *Sal de Amor*. Dentro del triángulo, los otros objetos. Allí ensayábamos las historias de las Mujeres/Personajes. Fuera del triángulo estaban las Actrices/Mujeres. En el espacio habíamos encontrado un "rincón" para cada una, hacia los laterales y hacia el fondo, ahí habíamos dispuesto nuestros elementos cuencos y velas, como altares, donde nos refugiábamos mientras otra contaba su historia. Sin embargo, a medida que avanzamos en los ensayos nos fuimos despojando de aquellos elementos. No necesitábamos delimitar los sectores con telas porque nos habíamos apropiado del espacio y así nos disponíamos las Mujeres/Personajes/Actrices. Era nuestro territorio y sabíamos cómo ocuparlo. El cajón fue mutando y se transformó en banquito, "el banquillo de las acusadas", como lo llamamos en un principio. Era el lugar que tomábamos para dar nuestro testimonio. Los otros viejos elementos también se fueron despojando, dando lugar a nuestros nuevos elementos: nuestros vestuarios. Eso íbamos a estar haciendo en nuestros rincones mientras otra contaba su historia: desvestirnos y volvernos a vestir. Salíamos de un personaje para entrar en otro, con sus ropas y calzados. Este era nuestro nuevo ritual y se debía poner de manifiesto. Procuramos un espacio sin patas ni bambalinas. No queríamos esconder nada, porque todo sucede a la vez: mientras una mujer está rompiendo el silencio, otra se está despojando de sus antiguas vestiduras, otra se está preparando para salir a contar su historia, otra está observando, otra está intentando hablar, otra calla, otra llora. Nuestro espacio poético era el ocupado por todas, por nosotras Mujeres/Personajes, Mujeres/Actrices, y por las Mujeres/Espectadores, nuestro público. Todas éramos Mujeres/Protagonistas.

Siguiendo en la construcción de nuestro espacio poético le asignamos lugar a la luz, permitiéndonos expresar también desde allí nuestro ritual. Nos centramos en los colores que se destacaban en las obras de la trilogía y decidimos trabajar con la armonía de contraste cálido-frío, el color azul-cian, de *Sal de Amor*, que enmarcaba a partir de contraluces todo el universo escénico y el ámbar, de *Juanas*, el fuego, con el que se iluminaba frontalmente a las protagonistas en el momento en que cada una rompía el silencio.

Así el espacio escénico quedó impregnado de intimismo poético. Las actrices visten y desvisten en escena las ropas de cada una de las Mujeres/Personajes. Y esos son los únicos objetos: ropas, calzado y un banquito. Finalmente, sumamos la música en vivo ejecutada por Gabriel Allegretti creando un espacio sonoro/escénico que enlaza las historias y quiebra, definitivamente, el silencio.

A continuación compartimos breves relatos sobre algunos aspectos de nuestra experiencia particular en torno al proceso de su creación.

Nora Sanabria "Creo que no fuimos nosotras las que creamos *Desvistiendo silencios*, creo que nos estaba esperando, porque estaba ahí. Era una consecuencia natural, un lugar al cual llegar después de *Mordisco*, después de *Sal de amor* y de *Juanas*. El personaje de Aurora ha sido el proceso más desafiante al cual me he enfrentado. El texto que me sostenía en escena tuvo como disparador una frase del monólogo final de Eva en *Mordisco*. A partir de ahí el texto fue surgiendo firme, seguro, desafiante. Sentía que eran palabras que querían ser dichas. Me rendí, entregué a eso y dejé que pasara. Aurora me atravesó, se metió en mi sangre, en mi respiración, en mi mirar, en mi esperar. Dejé que me atravesara todo el cuerpo. Todo eso quería transmitirlo en el cuerpo desde la quietud, desde la inacción. Esta Mujer/Personaje me inspiró respeto, compasión. Me daba frío, algunas veces me costaba tragar. Y todo eso tenía que salir. De alguna manera algunas cosas mías, algunas cosas de la mujer que soy fueron drenadas a través de Aurora. El monólogo de la madre. tocó otras fibras íntimas mías porque ese monólogo fue, en principio, mi homenaje que se transformó amorosa y colectivamente en nuestro homenaje a Olguita. Una de las primeras víctimas de femicidio en nuestra ciudad. El monólogo lo escribió María Elena. Esas palabras suyas llevaban el peso del dolor, de la injusticia y también del amor de una madre. Era un choque entre contar un desgarro y ala vez contar aquellas cosas lindas de esa hija que seguía viva en la madre".

Yanina Crescente: "Encarnar el personaje de Alicia fue un proceso en el que me encontré atravesada por contradicciones, continuamente. El texto surgió a partir de un fragmento de *Juanas*, pero mi Mujer/Personaje nada tenía que ver con aquella heroína. Disfruté mucho escribir el monólogo, darle voz a tantas mujeres silenciadas a través de Alicia, que por fin se animaba a hablar. Sin embargo, al momento de "ponerle el cuerpo", de interpretar ese personaje me enfrenté a mí misma muchas veces. Porque Yo, mujer, no podía entender, no podía concebir la idea de una mujer tan, tan débil, tan frágil, tan "pobrecita". Me peleaba con Alicia, me daba bronca porque yo misma me frenaba, porque yo no quería pasar por ese dolor, por esa sumisión. Si bien como actriz me encanta "sufrir en el escenario", ésta vez era diferente, era un sufrimiento muy guardado que apenas se empezaba a mostrar, no había gritos, ni llantos, no había catarsis. Alicia comienza a contar su dolor pero también lo justifica, lo excusa, y hasta se culpa a sí misma por ello. Al menos ahora puede contarlo. Creo que comprender esto último fue lo que me ayudó a dejarme atravesar por toda esa historia y romper el silencio para ella y para todas las que están en esa situación. La Mujer/Personaje del rap me estaba buscando desde hacía un tiempo. Cuando nos surgió la idea de escribir sobre la crítica social a las mujeres, la mujer juzgada, la mujer que juzga, la que no es sorora, inmediatamente vino a mi mente la idea de "la tía mala. En todas las familias, en todos los

barrios, hay una tía mala, que habla mal de las demás pero que no es capaz de verse a sí misma ni de juzgar sus propias acciones. Comencé a escribir sobre aquella tía, a la que llamé Marta, a describirla, presentarla a los demás, mostrar su propia realidad que ella no quería mostrar. Curiosamente advertía que todo lo que escribía rimaba y salía en verso. Trataba de cambiar la forma y reescribir de otra manera pero no, no había otra. Le comenté a María Elena, la directora, y me pidió que leyera lo que tenía escrito. Me dijo que siguiera por ese camino, que el monólogo lo pedía. La forma era una poesía, con un lenguaje cotidiano, con modismos y guiños de "comentarios de la gente". Sí, era el lenguaje de la calle. No en un sentido marginal, sino el lenguaje de la gente común, del barrio, de la gente que habla de esa tía Marta. Y claro, era poesía urbana, el lenguaje del rap, con esa impronta de denuncia social. En Marta incluí a todas esas mujeres que "ven la paja en el ojo ajeno, pero no la viga en el propio", también a aquellas que no se sienten representadas por el feminismo, que no sienten empatía, o que se creen superiores al resto. Para finalizar la mujer/personaje rapera feminista concluye exponiendo los motivos de su lucha, alzando la voz en representación de las que ya no están y exigiendo un alto a la violencia".

Érica Lanzini: "Mi participación en este proceso tiene dos aristas: la primera, vinculada a mi actuación en dos obras de la trilogía de la que resultaría *Desvistiendo silencios*: "Mordisco" y "Juanas"; la segunda, a partir de mi propia identidad de mujer. En relación a la primera, la actriz protagonista de Mordisco y de Juanas, pero también los personajes interpretados en ambas, Eva y Otra, se involucran en el proceso creativo recuperando experiencias, sentires e imágenes vividas en estas obras que dan lugar a la aparición de fragmentos del texto dramatúrgico de cada una, construyendo ahora una línea, un continuo, en torno a algunas emociones específicas: el amor, el dolor, el silencio. En cuanto a la segunda arista, se hace presente en *Desvistiendo silencios* desde un lugar de observación-acción. Tras observar un ensayo de cada uno de los momentos de la obra, interpretados por Nora y Yanina, surgieron de manera espontánea intervenciones que luego se constituyeron en monólogos en escena. Estas intervenciones son –inicialmente- producto de un impulso. Un impulso que emerge ante la interpelación que esas escenas me provocaron en tanto mujer que, como tal, ha transitado toda su vida –y batallado en los últimos años- contra las inequidades y violencias de una sociedad patriarcal. En este sentido, son intervenciones que pretenden establecer un diálogo con el público, que buscan interpelar a quienes están "del otro lado" de la escena, para que el paso por *Desvistiendo silencios* trascienda la sola presencia en el teatro".

María Elena Nemi: "Había escrito y dirigido las tres obras de la trilogía y sabía que había algo más para decir. Otras historias que contar, otros modos de crear dramaturgias y también

otras lógicas de dirección. Sabía, además, que teníamos que estar todas y, sobre todo, juntas. Érica, Nora, Yanina y yo. Quería habilitar un mapa poético de creación grupal que funcionara como intercambio, retroalimentación, transversalidad y cooperación. Pensé la dirección como un amalgama también. Porque está hecha de una pluralidad de sentidos. Por eso les propuse que todas fuéramos dramaturgas y directoras. El enfoque de la dirección era claro: salir de la verticalidad para ir hacia algo horizontal, explorando otros modos de dirigir que son funcionales a esta experiencia en particular. Es decir, una dinámica que se ajuste a lo que estábamos buscando y sobre lo que estábamos creando. Así los ensayos se conformaron como dispositivos del encuentro, de los cuerpos en relación, de la afectación y el diálogo".

Gabriel Allegretti: Mi proceso en la obra comenzó una vez que ya estaba escrita, casi terminada, a partir de la observación de las escenas. La idea fue generar distintos climas sensibles de acuerdo a los relatos de cada Mujer/Personaje. Los instrumentos que elegí usar fueron una guitarra eléctrica, un pedal de loop y un djembe. La primera intervención sonora es el momento de dar sala. Ahí la intención fue buscar algunos acordes disminuidos y armonías densas, cargadas emocionalmente Luego, en las transiciones entre escenas generando el enlace sonoro buscando la armonía necesaria para cada historia.. Una intervención mayos y singular es la de la rapera. En ella decidí usar el pedal de loop, ya que la idea era buscar un sonido más urbano, puesto que el personaje canta un rap, por lo tanto necesitaba un sonido más electrónico. Utilicé el loop para disparar una base de batería y para el resto del tema, la armonía y los arreglos, ejecuté la guitarra. El pedal de loop también aportó efectos sonoros especiales en los monólogos enlaces de Érica. Mientras que para el final empleé un djembe, ya que ese sonido de cuero y madera siempre me lleva a los rituales, así como a un ritmo chamánico.

Amalgama final

Mujeres/Artistas Amalgamadas: Nos reunimos como comunidad en un proceso de pensamiento conjunto, de cooperación mutua y autogestión. Apostamos por dinámicas de encuentro que nos permitieron explorar nuevas potencias, ampliar nuestros horizontes creativos y fundar nuestro singular modelo colectivo de trabajo que implica la división de roles, la horizontalidad y la grupalidad. Participamos del hecho creador produciendo un acto intelectual y poético. Creemos en mantenernos abiertas y sensibles a lo que se mueve y nos mueve, pensándonos en un proceso permanente de construcción y reconstrucción.

Bibliografía:

Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. Disponible en: https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia.* Ediciones Paidós Ibérica. S.A.

Dubatti, J. (2011). I*ntroducción a los Estudios Teatrales.* Libros de Godot.

Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* UNAM

Nemi, M. E. (2023). *Poeturgia: tensión entre la Mujer y la Sociedad.* (Tesis de Posgrado. inédita). Facultad de Arte, UNICEN.

ENCENAÇÕES RELACIONAIS: COMO O CONTEXTO DE PRODUÇÃO PODE INFLUENCIAR OS MODOS DE CRIAÇÃO.

Dionatan Daniel da Rosa. diouhp@gmail.com
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
GT 4: Investigación a través de la própria prática artística.

Palavras-chave: Contexto de produção; direção cênica; procedimentos de criação; produção.
Resumo: Este texto é parte de uma pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que investiga procedimentos criativos da direção teatral e suas relações com o contexto de produção. Utiliza conversas com diretores regionais, nacionais e internacionais, além de diários de aula das disciplinas de Direção Teatral ministradas pelo pesquisador em duas universidades federais entre 2022 e 2024. Também foram analisados escritos sobre montagens anteriores, comparando o pensamento do pesquisador sobre direção no passado e no presente.

Fui parar no teatro porque queria fazer cinema. O amor pelo cinema, com suas narrativas variadas e fantásticas, veio da sensação de me ver, através do imaginário, em lugares que, como filho de pescadores, eu não conhecia presencialmente. Durante os vestibulares, procurei cursos de cinema, mas eles só existiam em universidades privadas com valores inacessíveis para um aluno de escola pública como eu. Foi assim que o teatro se tornou uma opção viável, disponível nas universidades públicas. Comecei oficialmente a fazer teatro em 2002, em um grupo extracurricular na escola Ildefonso Simões Lopes, em Osório-RS. A professora de português, Carmen Gomes (a Neca), dirigia as peças e coordenava um festival anual onde todas as montagens do ano se apresentavam. Alguns grupos, incluindo o meu, participavam de festivais estudantis competitivos fora da escola. A professora Neca baseava sua direção em leituras de texto, seguidas por marcação dos atores no espaço cênico, tomando como referência as rubricas do texto.



Imagem 1 - Apresentação da peça As Novas Aventuras de Branca de Neve no Festival de Teatro Estudantil de Canela/RS (2003). Fonte: Arquivo pessoal.

Entrei no curso de Bacharelado em Artes Cênicas em 2005 e concluí a Habilitação em Direção Teatral em 2008, na Universidade Federal de Santa Maria, RS. Logo após a graduação, viajei com dois espetáculos para festivais de teatro amador no interior do Rio Grande do Sul, participando como ator e diretor. Essa experiência me permitiu observar diversos estilos de direção, moldados pelas experiências e referências dos avaliadores desses festivais, e ajudou a definir o que funcionava ou não na direção teatral.

Nos primeiros anos após a universidade, participei de festivais, encenações em companhias de teatro como diretor convidado e tentei construir uma carreira na capital Porto Alegre, para onde me mudei em 2009. Notei que havia poucas discussões sobre direção teatral nos espaços que frequentei. Eu acreditava, de forma ingênua, que dirigir se resumia ao binômio forma/conteúdo. Enfrentei o desafio de trabalhar com grupos amadores, que considerava menos preparados que os elencos da graduação, e o paradoxo de criar de forma autoral enquanto me adaptava às exigências do mercado e dos editais públicos. Isso demandava muita pesquisa, experimentos e discussões colaborativas, em um tempo de execução menor do que eu estava acostumado. Como Heloisa Marina (2023) observou, a gestão do grupo frequentemente desviava a concentração dos momentos de ensaio e criação.

Quando me deparei com trabalhos de direção que demandavam considerável tempo e esforço de produção em contextos precários de criação, desenvolvidos apenas para o circuito dos festivais, sem preocupação com a geração de renda, percebi que a falta de reflexão sobre a criação teatral se estendia além do tema da direção. A condição de ser um jovem diretor formado em um mercado que não me validava como profissional me levou a observar com

mais atenção as condições de produção e a entender que, se eu quisesse dirigir uma peça, teria que ultrapassar o binarismo da forma/conteúdo e encontrar/criar/improvisar também os meios para uma produção com qualidade para ser comercializada. Heloisa Marina (2023), ao descrever sua experiência em um grupo do qual fez parte, desenha muito bem o momento em que me encontrava:

> Os meios de produção teatral, incluindo suas consequências ideológicas e seu alcance social, passaram a ser temas importantes para mim, pois definiriam a continuidade, viabilidade e o enfoque do trabalho. Ou seja, percebi que o desejo que me impulsionava se via comprometido pela necessidade de produzir meios que permitissem fazer o teatro (p. 38).

Patricia Fagundes (2010), encenadora, professora e produtora cultural, assim como orientadora da tese que estou construindo, fala de uma linha de tensão, que pode ser percebida no fazer teatral em relação a seus desejos de posicionamento artístico e social, a qual pode ajudar a entender certas dinâmicas que atravessam a criação cênica e suas relações com os meios de produção:

> Poderíamos imaginar uma linha de tensão entre dois extremos: a submissão ou a negação total das regras do mercado. No primeiro caso, há muitas opções, mesmo que seja difícil conseguir um contrato em musicais da Gran Via ou na televisão. No segundo caso, é óbvio que é preciso ter outra forma de sobrevivência, e provavelmente limitar-se a restringir-se a mostrar o seu trabalho nas ruas - os espaços artísticos, por mais alternativos que sejam, também impõem as suas alternativos como são, impõem também as suas regras, os seus gostos, representam um segmento do mercado. Entre estes dois polos, move-se a maior parte do teatro contemporâneo que se pretende independente (Fagundes, 2010, p. 315, tradução minha).

Essa dúvida entre ceder a um mercado que submete a criação às suas regras (um dos polos citados por Fagundes) por uma questão de sobrevivência, em especial para alguém que estava começando uma carreira entre o interior e a capital, ou fazer teatro mais experimental, fundado na pesquisa, me levou a alguns questionamentos: ¿Como encontro os registros dos procedimentos e das "formas de fazer" dos encenadores para que eu pudesse ter mais parâmetros de como ler as condições de produção e extrair o melhor delas? ¿Como os diretores pensam e se relacionam com o trabalho dos atores e das atrizes? ¿Como desenvolvem, de forma prática, a relação com os espaços disponíveis para ensaios e apresentações? ¿Que exercícios utilizam?

Tratava-se de um repertório de perguntas que, de certa forma, se resumiam a um termo: "contexto de produção". Fagundes (2010) chama de "contexto de produção" os marcadores que influenciam todas as etapas de um processo artístico, que incluem não somente as condições de produção, mas também cenários sociais, econômicos, geográficos etc.:

> Qualquer atividade artística é desenvolvida em um determinado local e período, que correspondem a determinadas condições sociais, econômicas, políticas e culturais que afetam diretamente os processos criativos. Essas condições determinam ou influenciam o período médio de ensaio, o número de pessoas nas equipes, as possibilidades de pesquisa, a formação e as perspectivas dos artistas - em outras palavras, não se limitam a uma contingência puramente externa, mas condicionam os processos artísticos (Fagundes, 2010, p. 309).

A própria ideia de encenação recebe diferentes definições conforme o contexto de produção: em alguns escritos mais modernistas, nos quais a encenação é uma disciplina, especialmente nas "sociedades disciplinares" (Cf. Deleuze, 1992) do final do século XIX, como as aulas de Stanislavski romanceadas nos livros *O Trabalho do ator sobre si mesmo e A Construção do Personagem*, encenar significa concatenar, criar uma espécie de unidade estética em que os sentidos individuais são sintetizados, reforçando o tema central. Em outras teorias, mais contemporâneas, encenar significa articular conceitos e ideias, sem a necessidade de concatenação, em uma forma rizomática, na qual o resultado estético independe da narrativa. Nesse segundo contexto, pode-se inserir as diversas referências e exemplos da teoria de *pós-drama* cunhada pelo alemão Hans-Thies Lehmann (Cf. Lehmann, 2007).

Então passei a tentar definir, a partir da minha experiencia como diretor, o que poderia ser um processo de encenação. Comecei com o termo "encenação" a partir de uma definição clássica europeia: Patrice Pavis (2010) descreve-o como uma síntese dos procedimentos teatrais que corresponde a um conjunto de ações do encenador, que vão desde idealização até a concretização do espetáculo.

> A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido (Pavis, 2010, p. 14).

Essa noção se relaciona a um pensamento sobre a história da encenação, que começa na Europa no final do século XIX e tem como marcos a fundação do Théâtre-Libre na França (1887), a criação da companhia dos Meininger (1866) e o advento da iluminação elétrica nos teatros, no mesmo período (Roubine,1998). Assim fui ensinado durante a graduação.

Ao pensar o contemporâneo como uma revolução estética, que se caracteriza pela "abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade", conforme nos diz Rancière (2009), surgem visões sobre a encenação que se afastam da ideia de concatenação e de síntese. Lehmann (2007) aponta a abolição da síntese como um dos signos do teatro Pós-Dramático, estética que é frequentemente relacionada com diretores contemporâneos.

Nesse sentido, interessa-me uma afirmação de Fagundes (2016), citando Cornágo (2008), que chama a atenção para um ponto de virada na função do encenador a partir dos anos 80: o auge do protagonismo do diretor e as composições cênicas, que criavam "espetáculos que ofereciam complexos mundos fechados em si mesmos" e que, a partir dos anos 90, "cederam lugar a outras propostas, mais relacionais e desconstruídas" (Fagundes, 2016, p. 160). A responsabilidade pela criação de uma "forma" é substituída pela necessidade do encenador em criar "relações". Assim, a autora traz para a discussão a figura de um "encenador relacional", a partir do conceito de "arte relacional", cunhado por Bourriaud (2009), para designar um tipo de arte que necessita de uma participação ativa do espectador para a concretização da relação com a obra. Fagundes afirma que:

> Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre pessoas (Fagundes, 2016, p. 165).

O conceito de "diretor relacional" tem sido o disparador desta proposta de tese.

Quanto mais a noção de encenador vai se afastando daquela que o coloca como um artista que define todos os elementos compositivos em busca de uma unidade que representa sua ideia, mais ela se aproxima do mediador de relações, que coloca o encenador como um articulador de materialidades que incluem meios de produção para além da cena, retomando o poder de sociabilidade do teatro. Ele atua como um intensificador da criação cênica, da qual

participam outros criadores, que processam as materialidades da cena de forma colaborativa, em arranjos que podem ter a palavra final de um diretor ou podem ser definidas em grupo.

Há um lado negativo dessa perspectiva: ao lidar com elementos extracena, muitas vezes os diretores e as diretoras tratam não somente das questões que dizem respeito à sala de ensaios, mas, como citei acima, ficam responsáveis por produzirem as próprias condições de trabalho: levantar recursos, encontrar local para ensaios, estabelecer os locais por onde circular com a peça, escrever projetos, etc. Esse condicionamento a um contexto de produção precário, como acontece no interior de muitos estados brasileiros (e no mundo de forma geral), gera processos de trabalho em que muitas vezes "dirigir-produzir é um acúmulo de funções, que implica acúmulo de poder sobre a obra" (Patricia Fagundes apontou essa questão quando eu afirmei equivocadamente, nesse mesmo texto, que ser um diretor-produtor era o mesmo que ser um "diretor relacional"). Ela também me lembra que "nem todos os diretores do sul do mundo são diretores-produtores" (informação verbal).

Para fins de recorte territorial e também para utilizar minha experiência como diretor na pesquisa e produção da tese, quando eu referencio os contextos de produção sem uma especificação, estou falando da produção do Rio Grande do Sul, estado mais ao sul do Brasil. No contexto sul-brasileiro, refiro-me principalmente ao teatro que se faz no interior do estado, mas sem excluir a capital, Porto Alegre, e a região metropolitana.

Em tese, existe uma função no teatro, e nas artes da cena em geral, que é a de produtor: ele fica responsável por levantar os meios para que a montagem se realize, busca a verba para pagamento de ensaios e apresentações, reúne os criadores dos elementos cênicos, faz a seleção de elenco ou, no caso de um grupo que se reúne por afinidade, faz o gerenciamento das relações dos recursos humanos, faz a ponte com as exigências do patrocinador (quando a verba é privada) e cuida do cumprimento do edital (quando a verba é pública).

No entanto, na realidade das produções do sul do mundo, especialmente no interior, onde a precariedade é quase sempre o modo através do qual se produz, não é possível que se tenha um profissional para realizar essa função específica, e assim, essa função deixa de ser específica e é assumida pelo próprio grupo, pelo diretor ou algum outro criador, o que faz com que criação e produção estejam sempre entrelaçadas.

Na capital e região metropolitana, onde há um mercado cultural mais proeminente, a função da produção nem sempre está associada à direção, mas, em determinados grupos, como por exemplo na Cia Rústica de Teatro, grupo com mais de 20 anos de trajetória em Porto Alegre, a diretora Patricia Fagundes revela, em uma conversa informal, que para ela a direção cênica se realiza em paralelo a direção de produção, uma vez que ela, junto de outros produtores

(que podem ser o próprio elenco) dão conta dos meios (espaço, verba, elenco etc.) para suas produções.

A partir dessas considerações, tenho tentado responder à seguinte questão: ¿quais os modos pelos quais o diretor opera na elaboração de procedimentos de criação considerando a articulação dos elementos que dispõe nas diversas condições de produção? Há alguns exemplos, como a Cia Extravaganza de Teatro, que conta com um espaço próprio de ensaios e apresentação e que constantemente investe, a partir de recursos da própria Cia, na produção de suas peças sem depender da iniciativa privada ou de verba pública; além disso, uma parte da equipe cuida da produção de forma mais específica, deixando a diretora, Adriane Mottola, incumbida principalmente da criação cênica. Outro exemplo de relação entre produção e direção cênica é o ator e diretor Daniel Colin, que dirigia o grupo Sarcaustico, que se desfez em 2019, embora o grupo se reúna eventualmente para pequenas produções ou para apresentações de repertório. Daniel é um diretor nômade que transita entre peças de cunho mercadológico, como o *Natal Luz*, megaprodução cênico-musical que acontece na cidade de Gramado no RS, e montagens experimentais, como *Ubumpuru Transversal*, peça solo com a atriz trans AJeffe Ghenes, que foi financiada com recursos públicos através do Fundo de Apoio a Cultura do RS.

Ao chegar nessa pergunta, revisitei os afetos que me mobilizam como artista e, na busca pela afirmação que esse ou aquele modo de encenar é mais ou menos efetivo, encontrei a palavra "vivo".

Nesse sentido, passei a buscar por elementos e modos que possam ser descritos e repetidos pensando a encenação como um expediente relacional, no qual o diretor tem o papel de mediação e de manutenção de uma rede, que compreende o processo criativo como um encontro, no qual os princípios da colaboração, convívio e invenção superam os dogmas de uma direção que centraliza as decisões, cuja medida de sucesso é a qualidade do produto final.

Ao pensar a noção de "encenador relacional" e toda a carga conceitual que a palavra "relacional" traz das artes visuais – principalmente o substantivo "participação" como forma de relação –, compreendo que há uma atualização do que reconheço como encenação "viva". Há uma substituição da função transcendental/pedagógica do teatro por uma outra que privilegia a imanência, o "permanente devir", a construção de comunidades transitórias pela copresença tanto dos artistas entre si quanto da peça que se transforma em frente a cada público.

Muito da noção de “vida” no teatro vem da minha formação como diretor: um curso em que a base estética/ética deriva da escola russa de teatro, o que pressupõe muita disciplina, desenvolvimento individual do artista e uma relação com a realidade na qual arte e vida se nutrem, buscando a qualificação máxima do/da intérprete. A maior parte do currículo tem como conteúdo o Sistema de Konstantin Stanislavski: memória afetiva, análise ativa e ações físicas, em todos os seus desdobramentos. Fui formado tendo em mente que, como diretor, precisava articular os elementos de composição da cena de forma a produzir um tipo de encenação viva: o princípio da vida é fundamental para que a comunhão sagrada do teatro possa acontecer. Nesse sentido, “vida” para mim significava ser fiel aos processos naturais do ser humano, a busca pelo orgânico, pela representação perfeita de algo real (ou talvez realista). Patricia Fagundes faz um contraponto fundamental a essa ideia de teatro quando me escreve, em uma conversa por aplicativo de mensagem, que “ARTE É ARTIFICIAL, NÃO É NATUREZA” (conversa realizada no dia 03/05/2024).

Embora minha formação fosse atravessada por ideias clássicas de encenação, na prática, para chegar ao resultado de um teatro que eu considero “vivo”, fui obrigado a acrescentar, diminuir e tensionar elementos que não constavam em nenhum dos sistemas de criação para a cena desses encenadores europeus. Victor Arrojo, diretor e pesquisador argentino aponta esse processo de adaptação dos procedimentos de direção mais hegemônicos criando uma divisão que considera o que veio da colonização como “procedimentos gerais” e a adaptação desses procedimentos para contextos regionais como “procedimentos específicos”, formando o que ele chama de “Pedagogia do PATEA” – Procedimentos de Animação Teatral, conforme o texto abaixo:

> Na pedagogia do PATEA (imagem 2), o autor identifica três tipos de procedimentos:
> - Procedimentos gerais (provenientes da herança cultural / teatral).
> - Procedimentos particulares (a poética particular).
> - Procedimentos de recepção (do espetáculo em convívio) (Arrojo, 2014, p. 37).

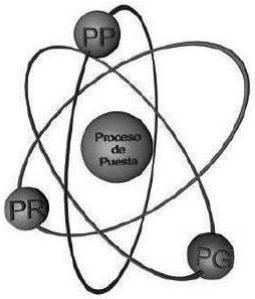


Imagem 2 – Esquema gráfico do PATEA. O núcleo se localiza no processo da encenação e os procedimentos se movem em órbitas ao seu redor. Fonte: Arrojo (2014).

Algumas intenções perpassam a escrita da tese: investigar modos de criação em que o papel da direção não seja o de centralizar tomada de decisões, e, nesse contexto, como se dá o manejo da relação com materialidades da cena – espaço, recursos humanos, financiamento, objetivo artístico etc., tendo como recorte territorial o Rio Grande do Sul – capital e interior, aqui no sul do mundo. Para pensar esses modos, tornando-os sugestões de "como fazer" ou, ainda, "porque fazer" o trabalho do diretor e da diretora, proponho uma pesquisa na qual o tecido é feito de "conversas".

> Uma pesquisa que aposta no acontecimento da conversa como metodologia de investigação como um golpe que desafia a polícia metodológica hegemônica, tão bem representada por questionários, roteiros, procedimentos rígidos. Ao apostar na conversa, buscamos na relação de pesquisa, abrir-nos ao acontecimento e aos possíveis que ele conjura, mesmo que isso por vezes, possa significar a necessidade de desconstrução/reconstrução da própria investigação (Sampaio, Ribeiro, & Souza, 2023, p. 33).

O estudo parte da experiência e se faz de várias conversas: a partir das minhas trajetórias como diretor - em processos mais ou menos desastrosos ou alegres - trazendo para o plano escrito memórias de criações passadas em uma conversa comigo mesmo, conversas com diretores e diretoras do RS e de outros estados, conversas com minha orientadora, Patricia Fagundes, conversas com discentes e a experiência docente, e conversas com referências teóricas e bibliográficas do campo artístico e de outros campos como as ciências biológicas e a filosofia.

Reforço que a principal metodologia do trabalho é a utilização de conversas como suporte para a articulação de conceitos – os que eu referencio e também os trazidos pelos parceiros de

conversa. A ideia de uma conversa como modo de pesquisa acontece também nas relações que aparecem nos diários de bordo dos alunos de Direção e nos meus diários, nos quais registro as aulas. O desejo por esta escrita vem da necessidade de oferecer registros de procedimentos de direção para novos diretores, ou seja, registrar o passo a passo de uma criação, apresentando elementos para compor parte de um repertório para esses diretores que não têm tanto acesso a esse tipo de material.

Referências:

Arrojo, V. L. (2014). *¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena.* Inteatro.

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional.* Martins.

Deleuze, G. (1990). Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle. In Conversações, Editora 34.

Eco, H. (2008). *Como se faz uma tese.* Perspectiva.

Fagundes, P. S. (2010). La ética de la festividade em la creación escénica. Tesis (Doctoral), Departamento de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid.

Fagundes, P. S. (2016). O Diretor como Artista Relacional. Revista Cena, 20, 159-167.

Keenan, B. (2022). Niklas Luhmann: O que é Autopoiése? 2022. Disponible en: https://criticallegalthinking.com/2022/01/10/niklas-luhmann-what-is-autopoiesis/.

Lehmann, H. (2007). O Teatro pós-dramático. CosacNayf.

Maturana, H. R.; & Varela, F. (2010). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana.* Palas Athena.

Morin, E. (2015). *Introdução ao pensamento complexo*. Salinas.

Pavis, P. (2010). *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Perspectiva.

Rancière, J. (2009). *O Inconsciente Estético*. Ed. 34.

Ribeiro, T.; Souza, R.; & Sampaio, C.S. (Ed.). (2023). Conversa como metodologia de pesquisa: por que não? Ayvu.

Roubine, J. J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Jorge Zahar.

Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Horizonte.

Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabalho sobre si mismo en el processo creador de la encarnación*. Ediciones Alarcos.

Stanislavski, K. (2016). *A construção da personagem*. Ed. José Olympio.

LA POTENCIA DEL OBJETO. REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LA REPRODUCTIBILIDAD EN LA CERÁMICA.

María Gabriela de la Cruz. mariagabrieladelacruz@gmail.com
Facultad de Arte. Universidad Nacional de La Plata / Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.
GT 6: Solidaridades territorialidades en la producción artística.

Palabras clave: Aportes teóricos; cerámica; reproductibilidad.
Resumen: El siguiente trabajo dará cuenta acerca de las solidaridades que se pueden encontrar entre algunos desarrollos teóricos y la reproductibilidad cerámica con el fin de establecer sus relaciones como cooperantes para dar cuenta de la obra, del objeto y de algunas cuestiones de época. Para poder establecer esos lazos se toma un caso concreto, las producciones de la marca *Maniera* en conjunto con el concepto de reproductibilidad (Benjamin, 1989 y Groys, 2016), la introducción del arte en las esferas de la cotidianidad (Jiménez, 2003 y Michaud, 2007), la reflexión del hacer o sus posicionamientos en el mundo que les rodea en tanto nuevas praxis (Sánchez Vásquez, 2006).

Sobre *Maniera*

Maniera es una marca de utilitarios cerámicos que nace en plena crisis iniciada por el anterior gobierno en Argentina en los años 2015-2019, cuyo presidente fue Mauricio Macri. Algunas de las características de su gobierno fueron: aumentos de tarifas de servicios públicos, el levantamiento de las medidas cambiarias que generó una inflación de alrededor del 40% de manera repentina y llegó al 300% a finales de su gobierno, recesión en la actividad económica y caída del PBI en aproximadamente 5%, aumento de la pobreza, del desempleo y la desocupación; aumento en el precio de los alimentos, entre las causales más importantes de la crisis económica sumado al poco aumento salarial. Surge de la necesidad de ampliar ingresos familiares ante las urgencias económicas.

El nombre *Maniera* tiene su origen en el italiano, como yo, define a las cosas que se hacen con la mano (teniendo en cuenta su etimología en griego). Luego en el Renacimiento (finales) se denominó al período artístico manierismo porque lo que se privilegiaba era la impronta del artista. Pero lo que privilegié sobre todas estas definiciones es que mi mamá me decía que era maniera debido a una deformación del dialecto italiano que significa caprichosa, no como

algo negativo, sino porque siempre tengo una voluntad a la hora de hacer las cosas para que salgan.

El proceso de ideación / construcción

Sobre la ideación de las formas de *Maniera* contempla un poco las necesidades de los negocios en donde después se venderán, así, las necesidades formales en tanto funcionales dependerán de un flujo de consumos. Pero, por otra parte, el ideario imaginario desde mi profesión hace los aportes necesarios para darle forma a los contenedores.

Las formas son muy simples, en general son minimalistas y lo que difiere mucho es en los tamaños. De una misma forma se pueden encontrar alrededor de 5 o 6 tamaños diferentes. Se idean matrices de formas y tamaños diferentes que responden a contenedores. El objetivo de esos contenedores es que sean macetas.

Para el armado de la matriz, que es la pieza única por donde se realizará el molde y luego las reproducciones, se utiliza arcilla. Las formas son creadas a través de torno o del método de construcción por planchas. Se consideran las contracciones de la materia en los distintos procesos que atraviesa para que el resultado final sea el pensado en tamaño.

Alrededor de la matriz se construye en encofrado que sirve de contención para que cuando se vuelca el yeso, material que va a determinar los moldes para reproducir esa forma, no se derrame.

Tanto las formas internas como externas del molde deben estar sujetas a la forma de la matriz. Se pinta con un desmoldante y se vuelca el yeso preparado previamente. Una vez que el yeso fragua, se despega el encofrado, se retira la matriz y se deja secar varios días. Es conveniente lavarlo en algún momento antes de usar para retirar todo el excedente de yeso ya que las partículas de yeso y las partículas de arcilla no se llevan bien dentro del horno.

Una vez que el molde está listo, se vierte hasta llenar y sobrepasar el límite de boca del molde barbotina (arcilla líquida con un defloculante que permite que las partículas de arcilla no decanten y se mantengan en suspensión, en estado líquido siempre).

Como el yeso seca la barbotina de afuera hacia adentro en la circunferencia de la boca, retirando y calculando el tiempo, se puede establecer los espesores de cada una de las formas. Los espesores en la construcción de arcilla varían según el tamaño que se quiere construir, siempre considerando que la construcción en arcilla en cerámica parte del hueco interno de la forma, existe un vacío que habilita a que eso que construimos pueda ser más liviano y no tenga irrupciones bruscas en el horno.

Una vez que tenemos el espesor se vuelca a un contenedor el excedente de barbotina y se deja secar la pieza hasta que se desprenda del yeso. Y, una vez que esa pieza está en estado de cuero (Se llama así al estado en donde hay una primera pérdida importante de agua, esa arcilla líquida se vuelve algo rígida, pierde brillo propio de la viscosidad y se convierte en un estado en donde se puede manejar y pasar a otras instancias de la construcción), luego, se pinta con engobes. Sobre los engobes cabe resaltar que es una fórmula que he podido desarrollar en otros espacios de investigación en cerámica, existen muchas fórmulas para engobes, la que usa *Maniera* es una composición dentro de todo fácil que permite tener colores saturados. La fórmula es 3 partes de barbotina líquida, 2 partes de color (*Maniera* usa pigmentos baja cubierta) y 1 parte de esmalte transparente alcalino.

El motivo que se plasma en las formas desde lo pictórico incluía diferentes figuras en un principio, sobre todo los motivos vegetales y florales. Pero, en el desarrollo de la imagen de la marca y en el posicionamiento del producto en el mercado, terminaron siendo dos líneas: la orgánica que es una textura de aspecto rugosa y es sobre la pasta blanca lisa esmaltada luego con transparente y la línea de pintas que también tuvo modificaciones, es un esgrafiado de la pasta sobre color pleno saturado. Se pinta el total de la superficie y luego se esgrafía. Lo que se resalta en *Maniera* es el esgrafiado y la saturación de colores.

Las transformaciones.

Para poder desentramar posibles fundamentos teóricos que devienen de la praxis artística es necesario desglosar en este punto del análisis de *Maniera,* algunas de las transformaciones que intervienen en la materialidad como en el producto en sí mismo.

La transformación que se realiza como una especie de eje envolvente es la que se ha mencionado más arriba: Maniera pasa de un ámbito privado a uno público y vuelve a ser privado.

En esta transformación, no solo se desprende el hecho de que el producto cambia en cuanto al tiempo y al espacio del mismo, sino que competen diferentes características, construyendo diferentes realidades y por lo tanto diferentes mundos, en sentido metafórico.

En esta transformación se puede ver el pasaje de un estado inicial que es individual, subjetivo, espiritual; es el acto de creación/producción de un individuo en el espacio de trabajo, es en donde se revela aquello que parte de una idea y se vuelve praxis en tanto "(…) el acto o conjunto de actos en virtud de los cuales el sujeto activo (agente) modifica una materia prima dada (…)´' (Sánchez Vázquez, 1980, p.245).

De lo individual se pasa a la esfera pública en donde el objeto es compartido a un colectivo social. Y luego, en la adquisición se vuelve a un plano individual pero diferente a la inicial en tanto que demuestra la finalidad con la que fue creado, su sentido teleológico.

Pero, paralelamente a ese eje transformador, la materia y el sistema mismo de la producción y reproducción va adquiriendo otras transformaciones que respetan los procesos lógicos de la técnica y de la cadena de producción. Transformación A: el producto inicial es una masa, desprovista de sentido y forma. A través de la técnica y de su producción pasa a ser un objeto definido en su forma y función. De la masa pasa a ser maceta.

Transformación B: La segunda transformación es a través del uso seguido en los moldes. *Maniera* no es una marca industrial, más bien se podría asociar a lo artesanal.

En un momento de mayor producción se ha logrado hacer por día 240 piezas, en jornadas laborales de 8 hs. Cabe resaltar que de una misma matriz se han realizado varios moldes para aumentar la reproducción. De 12 matrices se hicieron 4 moldes de cada una y se reprodujo 5 veces cada molde.

Este potencial que va de una idea a 240 piezas es fundamental para considerar la reproducción de la cerámica.

La técnica en la cerámica, si bien constituye uno de los pilares en lo disciplinar, hoy día aparece como sobrevalorada en pos de constituir cierto secreto en el hacer. Si bien esto en su parecer tiene carácter anecdótico, la técnica en la cerámica ha sido tema de desenvolvimientos teóricos, pero son escasos las problematizaciones teóricas de su praxis, su posicionamiento en el arte contemporáneo y sus posibilidades en las experiencias estéticas posibles. Transformación C: La última transformación está dada por el pasaje de muchas formas de arcilla a muchos objetos cerámicos. En tanto que la materia cambia de estado por el paso del fuego. Este proceso de transformación es el más importante en la técnica cerámica debido a que se contempla como factor fundamental el pasaje por el fuego que hace que se convierta la arcilla en cerámica. Es lo que da la característica fundamental en la disciplina, es lo ontológico en la cerámica.

Si bien tiene un alto grado de alquimia, el hecho de esta transformación es lo que por un lado define al objeto desde su funcionalidad (características como impermeables, dureza, etc.) y lo relevante para este desarrollo es, quizás, el hecho de que gracias al fuego la cerámica tiene una perdurabilidad en el tiempo extraordinaria. Esta cuestión es interesante en tanto que permite al objeto cerámico recorrer diferentes contextos, usos, modos de experimentarlos en tato su relación con otros objetos como con distintos usuarios/espectadores. Su realización, por otra parte, resiste gracias a su material a comparación de otros como la tela/papel, etc. La

materialidad en cerámica es muy importante, en general se trabaja con materiales que ya tienen un proceso por sí mismos (en mezclas, por ejemplo) que permiten que pueden ser maleables, en ese manejo de la materia lo que se pone en juego son el espacio y el tiempo.
En la producción o reproducción concreta de *Maniera*, el espacio está dado en el objeto realizado, pero también en su emplazamiento, si bien los productos son utilitarios, los mismo pueden ser emplazados en diferentes espacios. En cuanto al tiempo, lo que funciona es en dos versiones, una en el tiempo propio de la producción, reproducción y otro tiempo es el tiempo que perdure el objeto cumpliendo su función o no, en tanto espacios y usuarios /espectadores infinitos.

La reproducción

La cerámica es una de las disciplinas del arte que incluye muy variadas técnicas. Es una de las actividades más antiguas del ser humano. Ha creado piezas con este material desde principios de la humanidad hasta nuestros días. Se acota que en la economía de la humanidad aparece la revolución del fuego como un punto de inflexión que no sólo marcó cambios sociales y de desarrollos trascendentes, sino económicos.
El uso del molde, imprimió otro giro en la economía de la humanidad desde el concepto de serialización, cantidad de objetos y optimización del tiempo-costos por objeto realizado. Una, es la reproducción en cantidad de una misma forma a través de un molde de yeso. Primero se elabora la matriz que es la forma en donde se va a realizar el molde y luego se hacen las reproducciones.
El molde es, si bien una parte de las materialidades utilizadas en la cerámica, en este caso funciona como un medio tecnológico, como el medio o intermediario entre la forma y el objeto final.

> No hay un canon previo predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Y además […] esos materiales, soportes y temas son, en la actualidad, los mismos que aparecen en la cadena de producción, información y consumo de la cultura de masas (Jiménez, 2003, p.51).

Jiménez (2003) dice que la fragmentariedad del mundo nos confronta con una dinámica en la que el concepto no se puede recrear ni en la particularidad ni en la unidad especulativa del ser de la metafísica. No hay una renuncia a la unidad o universalidad del concepto, sino que se

trata de un nuevo enfoque filosófico pensado como un texto abierto, en proceso, que se construye a través de la reflexión de las preguntas y los problemas que las experiencias estéticas suscitan.

Trata de explicar profundamente los factores que integran la dimensión de la Estética, pero no desde la posición del saber cómo descripción de lo que es sino desde la dimensión antropológica.

Por otra parte, Yves Michaud (2007), establece cómo en el mundo contemporáneo se ha transformado la cuestión de la belleza, cómo eso está en nuestras miradas, los imperativos de nuestras ideas y en el contexto temporal que transitamos. En el siglo XXI, vivimos los tiempos de triunfo de la adoración de la belleza y a la vez envueltos en una paradoja donde el mundo es cada vez más carente de obras de arte (aquellas obras investidas de aura) donde el arte se ha volatilizado en éter estético que impregna todos los cuerpos. Así, plantea los diversos procesos que dan lugar a un mundo de belleza gaseosa. El autor plantea la paradoja de la era contemporánea: mientras la Estética triunfa hasta en los objetos cotidianos y triviales, el mundo del arte se va apartando de las obras para proponer procedimientos, instalaciones, performances.

Por ello, pretende analizar la paradoja de un mundo bello, dónde la experiencia se vuelve un gas, ensayando un análisis de mutación y diagnóstico de un cambio de época dónde la experiencia estética (en cuanto a formas y modos de la sensibilidad y del sentir, formas y modos de percepción) cambian según los objetos con los cuales se relaciona.

A Michaud le interesa indagar en los cambios que han afectado o afectan el mundo del arte, el mundo de las obras auráticas venidas a menos y las experiencias estéticas desvinculadas que las han ido reemplazando. Reflexiona acerca del arte contemporáneo en cuanto a que no desaparece, sino que se evapora, pasa a un estado de vaho que impregna todo, ya sea en relación con la cultura de masas como en relación con los comportamientos humanos.

Tiempos actuales como “estéticos”; se habla del “triunfo de la estética”, referidos a las imágenes, objetos, comportamientos, etc., donde se traspasa la frontera del arte y se generaliza la experiencia artística en la existencia individual o colectiva.

Benjamin (1989) sostenía que, a través de las revoluciones tecnológicas, en la reproducción, los objetos de consumo y los objetos en general y, sobre todo el arte, pierden el aura que los define. Entiende por aura a un presente estar aquí y ahora ligado a los objetos culturales y vinculados a la experiencia espiritual/religiosa en donde el sujeto se relacionaba con el objeto en un ida y vuelta único.

Al estar producido en serie, esa relación pierde su unicidad y se vuelve compartida por muchos de varias maneras. En este sentido, lo que propone es que por un lado hay una democratización en el acceso al consumo masivo, pero por el otro se vuelve homogeneizador.
Cuando hablamos de obra aurática en Benjamín, se denomina a esta en que es una existencia singular y frágil, el aquí y ahora, manifestación irrepetible de una lejanía por más cercana que estuviera, un valor cultural, ligada a una tradición.
En este sentido el tiempo que remite el autor es un tiempo que se debe a la contemplación de la obra, a lo mágico, a lo cultural que permite cierto distanciamiento con la obra y permite que sea una experiencia aurática. La reproducción para Groys (2016) es la copia casi perfecta de un original (parte visible) que no logra reproducir su aura (parte invisible).
Al reproducir algo se lo traslada de su origen/entorno/contexto por lo tanto su circulación no se asemeja a la original y carece de autenticidad al no estar circunscrita en la misma historia.
Aquí la relación entre original y copia se refiere a naturaleza y técnica, mientras que para las vanguardias la originalidad no significa relacionarse con la naturaleza ni ser inimitable o irreproducible, sino más bien ser históricamente nuevo como un deseo permanente de revolución.
La diferencia visual entre el original y la copia significa la desaparición de cualquier distinción entre el original y la copia, no elimina otra diferencia invisible, el original tiene aura y la copia no, pero ambas pertenecen al plano de lo real, sólo que la que posee aura posee una especie de plus en un plano mental o espiritual, otro plano diferente a la realidad.
El aura es, para Benjamin (1989), la relación entre la obra de arte y su contexto externo. El original tiene un lugar particular -y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único.

> Hay muchas formas de describir e interpretar la diferencia entre la época moderna y la contemporánea, pero yo analizaría esta diferencia como el contraste entre dos modos de reproducción: mecánica y digital. Según Walter Benjamín, el original es simplemente otro nombre para la presencia del presente, para algo que ocurre aquí y ahora. Así, analizar nuestros diferentes modos de reproducir el original significa analizar nuestros diferentes modos de experimentar la presencia, la contemporaneidad, el estar co-presentes con el flujo temporal, con el acontecimiento original del tiempo, en el tiempo, y, en fin, analizar las técnicas que usarnos para producir esa co-presencia. (Groys, 2016, p.156).

En otro libro, Groys (2008) aporta que la copia es, en cambio, virtual, es (des) localizada y (a) histórica. Desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial.

Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo. La reproducción transpone la obra de arte en la trama de una circulación topológicamente indeterminada.

Según estas concepciones teóricas, y aplicándolo al proceso de producción de *Maniera*, partimos de realizar una matriz original. Esta matriz original si bien, es única, desde el momento único y primario de la creación, no está concebida como tal porque el destino que le damos es para que reproduzca. Pero en ese momento, no son todos los sujetos los que se relacionan con esa matriz original, sino que es el hacedor-productor.

En esta relación entre matriz/original/único y hacedor/productor culmina cuando la obra es terminada y vendida. En un proceso de producción clásico esta relación estaría basada en materia prima-producción-objeto-comercio (intercambio-plusvalía).

Si bien Benjamin y luego Groys, proponen la pérdida del aura en el objeto ya terminado, contemplar la unicidad en toda la cadena de producción en la cerámica aparece como una posibilidad ya que el mismo material se transforma en todos los procesos de construcción, la materialidad va cambiando, como un extra, al cambio de materialidad propuesto en el sentido simbólico dado.

En estos términos, tendríamos una primera transformación (dejaré de lado lo previo a la arcilla ya comprada) masa-forma, una segunda transformación forma-reproducción, luego, muchas formas de arcilla-muchos objetos cerámicos. En estos términos aparece una línea de montaje en la producción en la que, si bien no es industrial, es en términos capitalistas una línea en la que cada uno de los pasos tiene un rol y participación fundamental en la construcción de un producto. Por otra parte, generan una necesidad de dependencia entre ellos para poder sucederse y llegar a un fin determinado. El montaje va de la unidad al todo y viceversa, posibilita la disociación de las unidades, salva al fragmento. Desde estas posibilidades, Benjamin (2005) le concede la posibilidad de auténtico al montaje, como resistencia de voluntad al sistema.

La totalidad a la que va dirigida la línea de producción/montaje es la de una totalidad simbólica. Por otra parte, cada unidad, es una acción determinada. En *Maniera* vemos esto en cada parte de la línea de producción, se construye una unidad simbólica en cada una construyendo otras líneas hasta llegar a la unidad. Y cuando se llega, se puede hacer el pensamiento inverso no ya desde lo material, sino desde un rastreo en los procedimientos debido a que las transferencias técnicas en la cerámica son ya conocidas o de fácil acceso, por ser una disciplina milenaria, por la divulgación en redes de las técnicas, porque desde las instituciones se ha implementado su transferencia en el campo de lo que se llama (ba) las bellas artes.

Es una construcción de estructuras para otros pensamientos en lo social, por otra parte, porque contempla dislocaciones y recomposiciones en tanto su montaje como producto terminado. Es una construcción histórica desde el reordenamiento del caos del mundo y de un ordenamiento en el tiempo.

> Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. (Benjamin, 1989, p.22).

Si bien Benjamin consideraba que lo aurático era aquello que "rompía" con la monotonía generada en la masividad del capitalismo, debido a que tenían la posibilidad de manifestarse como verdad, transgrediendo, reafirmando, al sujeto en su presencia, en su ser-ahí. El producto del fin de la cadena de montaje es un objeto que puede demostrar ese continuum uniendo pasado presente porque demuestra por sí mismo un pasaje o una transfiguración de una mirada particular individual del mundo, un pensamiento y una voluntad de hacer.
De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y disfrutarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentirlas lejos. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese "sentir", esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa.

Consideraciones finales

La irrupción de la técnica en el arte genera nuevos modos de producción y que esos nuevos modos necesitan nuevas categorías de análisis y ante las reproducciones tecnológicas aparece un nuevo objeto artístico que generan nuevas experiencias estéticas. Lo novedoso es uno de los conceptos que también desarrolla Benjamin en cuanto a que se sitúa, en el marco del capitalismo, como la actualización social en el consumo, produciendo efectos en la sociedad que permiten situarlo desde un nuevo pensamiento, con poder crítico o no, en el sentido que

posibilitan los cuestionamientos ante los sucesos. Por estas razones se presenta este trabajo en el grupo 6 del I Congreso Internacional en Artes, porque a partir de estos análisis que no son unilaterales, sino que certifican una real cooperación entre las teorías y la producción, se van construyendo un panorama, una especie de cartografía de la producción y reproducción cerámica, que permite dar cuenta de ciertos fundamentos de las operaciones teóricas y prácticas.

Bibliografía:

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp.15-60). Taurus.

---------- (abril de 1934). El autor como productor. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo en Francia. Traducción: Bolívar Echeverría. www.alejandriadigital.com

---------- (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.

Groys, B. (2008). Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity. Duke University Press. Traducido por Ernesto Menéndez-Conde como La topología del arte contemporáneo. https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-artecontemporaneo.

---------- (2016). Arte en flujo. Caja Negra.

Jiménez, J. (2003). Teoría del arte. Tecnos.

Michaud, Y. (2007). El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En Marchán Fizz, S. (comp.), Real/virtual en la estética y la teoría de las artes (pp.17-28). Paidós.

SONOTURGIAS EXPANDIDAS.
PRESENTACIÓN DEL DISPOSITIVO DE INVESTIGACIÓN ACADÉMICO.

Mag. **Guillermo Dillon**. gdillon@arte.unicen.edu.ar
Lic. **Cintia Vázquez**. cintiavazquez.ar@gmail.com
Mag. **Marcela Juárez**. mjuarezsmith@gmail.com
Proyecto "Sonoturgias expandidas". CID. Facultad de Arte. UNCPBA.
GT 10: Campo sonoro y universos dramáticos.

Palabras clave: Arte sonoro; performance; teatro.
Resumen: Presentamos el proyecto en el que nos proponemos conceptualizar y difundir el concepto de sonoturgia expandida, pensado como campo de exploración de las teatralidades de lo sonoro y sus hibridaciones en la confluencia con otras artes. Se busca generar un espacio de desarrollo de metodologías de investigación artística específicas de las performances creadas desde procedimientos sonoros, en una conceptualización ampliada de musicalidad en su cruce con los cuerpos, la acción vocal, la imagen, los objetos, los espacios y la dimensión aural.
Consideramos que tradicionalmente las prácticas de escucha y producción sonora/musical, en su articulación con la co-presencia poética corporal escénica, han sido exploradas – y en forma marginal- desde el universo conceptual de lo musical y el arte sonoro. Por lo tanto, proponemos un abordaje desde los saberes y las prácticas híbridas contemporáneas: teatralidades, performance, cine expandido, entre otras.

Introducción

Presentamos el proyecto en el que nos proponemos conceptualizar y difundir el concepto de sonoturgia expandida, pensado como campo de exploración de las teatralidades de lo sonoro y sus hibridaciones en la confluencia con otras artes. Se busca generar un espacio de desarrollo de metodologías de investigación artística específicas de las performances creadas desde procedimientos sonoros, en una conceptualización ampliada de musicalidad en su cruce con los cuerpos, la acción vocal, la imagen, los objetos, los espacios y la dimensión aural.
Consideramos que tradicionalmente las prácticas de escucha y producción sonora/musical, en su articulación con la co-presencia poética corporal escénica, han sido exploradas – y en forma marginal- desde el universo conceptual de lo musical y el arte sonoro. Por lo tanto,

proponemos un abordaje desde los saberes y las prácticas híbridas contemporáneas: teatralidades, performance, cine expandido, entre otras.

Tomamos el concepto de "Sonoturgia" desarrollado por Pablo Iglesias Simón (2016), quien la define como hipótesis conceptuales y formales sobre los materiales sonoros desplegados en el espacio y el tiempo de la representación. No obstante, en nuestro proyecto ponemos en tensión dicho concepto al pensarlo junto al adjetivo "expandido", en una búsqueda de resignificación que explore los límites de la creación sonora en su contaminación con las prácticas artísticas híbridas contemporáneas.

Dentro de la noción de campo sonoro, se toma a la producción de voz y palabra como parte edificante del universo de "lo que suena", destacando a la acción vocal (Barba: 2010) como herramienta principal para la creación de dramaturgias vocales-sonoras.

El proyecto cuenta con artistas-investigadores de trayectoria y en proceso de formación. Utilizaremos la etnografía y la autoetnografía, en combinación con herramientas de la crítica genética, como estrategias de investigación para describir y analizar en forma sistemática las experiencias desarrolladas.

Objetivos

Dentro de los objetivos generales, proponemos conceptualizar y difundir el concepto de sonoturgia expandida como campo de exploración de las teatralidades de lo sonoro y sus hibridaciones. Así como generar un espacio de indagación específico de las sonoturgias contemporáneas, desarrollando metodologías de investigación artística sonotúrgicas ad-hoc.

Como metas específicas, el proyecto espera:

Producir hechos artísticos sonotúrgicos situados, articulando los recursos humanos y materiales que conforman el grupo de investigación, así como en colaboración con artistas de otras instituciones e independientes de nuestra zona.

Reflexionar críticamente sobre las particularidades de las producciones sonotúrgicas, estableciendo sus diferencias y convergencias en el contexto de los estudios musicales y teatrales establecidos.

Todo esto acompañado del desarrollo de presentaciones escritas y en diversos formatos (performance, instalaciones, audiovisuales, etc.) que aporten conceptualizaciones sobre la sonoturgia expandida.

Todas estas acciones buscan, en forma práctica, establecer formas de aplicar y compartir los hallazgos de la investigación dentro del campo pedagógico y profesional de las artes contemporáneas de nuestra área de influencia.

Estado actual del conocimiento sobre el tema

Tomamos el concepto de "Sonoturgia" desarrollado por Pablo Iglesias Simón (2016), el cual la define como:

> …el conjunto de hipótesis conceptuales y formales que fundamente, establecen la intención y analizan el desarrollo y el efecto de los materiales sonoros, que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación, en relación a los planteamientos de la puesta en escena donde se integran (Op Cit).

No obstante, en nuestro proyecto ponemos en tensión el concepto de "sonoturgia" al pensarlo junto al adjetivo "expandido", en una búsqueda de resignificación que explore los límites de la creación sonora en su contaminación con las prácticas artísticas híbridas contemporáneas.

Podemos rastrear la genealogía ampliada del término en la relectura que hace el filósofo y musicólogo Jean-François Augoyard (1993) del término "fonurgia", extraído del escrito "Phonurgia nova" del Jesuita Athanasius Kircher de 1673, considerado el primer libro integral del sonido y la acústica. Augoyard toma este vocablo para aludir a la forma activa y creadora del sonido, y presenta a las míticas características demiúrgicas del hecho acústico como uno de los métodos para entender procesos culturales e identidades sonoras.

En los estudios teatrales se ha remarcado el rol central de lo sonoro musical, tanto en la puesta en escena como en el proceso de la construcción poética. Autores como Meyerhold proponían una organización del teatro según las leyes musicales, en lo que Picon-Vallin (1999) denomina una dramaturgia musical. En tanto que Adolphe Appia (1962) consideraba la musicalidad como esencia de la puesta en escena. Por su parte, Antonin Artaud (2023) exploró en su teatro la musicalidad de los sonidos, la voz como resonancia y las sonoridades de los ruidos. Su performance radial "Para acabar con el juicio de Dios" marcó un giro en la creación sonora del siglo XX.

En consonancia, Tadeusz Kantor dirigió sus piezas utilizando los cuerpos, las voces, el sonido, el espacio y el ritmo de los intérpretes para crear una escena cinética, escultórica bajo un modelo de composición escénica musical primitiva hecha de silencios e impulsos.

Dentro de la creación contemporánea, la obra de Robert Wilson es un exponente de la exploración de juegos rítmicos y sonoros que generan nuevas capas de sentido escénico y ha abordado, además, el campo de la ópera junto al compositor Phillip Glass.

Desde el Teatro antropológico, Eugenio Barba (2010) destaca a la "acción vocal" como herramienta principal para la creación de dramaturgias vocales-sonoras. Se toma a la producción de voz y palabra en el campo sonoro como parte edificante del universo de "lo que suena".

Por otro lado, los estudios contemporáneos sobre el teatro posdramático resaltan la caída de la exclusividad del texto literario como creador del relato escénico, lo que implica "un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro" (Lehmann, 2017, p. 149) que complejiza el vínculo entre múltiples capas significantes y lenguajes. La obra deja paso al acontecimiento, en un formato que se revela cercano a la performance.

El especialista en teatro y sonido David Roesner (2013) amplía los marcos de referencia citados al describir la musicalidad como una forma de percibir y pensar en el escenario teatral. Como una praxis que puede abarcar desde un método de entrenamiento, de trabajo y de diseño escénico, hasta un enfoque dramatúrgico y un marco perceptivo para las audiencias. Roesner lleva a cabo en la Universidad de Múnich un programa de investigación denominado Der Sound des Theaters: El sonido del teatro.

Los recursos **tecnológicos** aportan a un desarrollo de las "sonoturgias", al poder tratarlos como objetos, los sonidos digitalizados pueden ser manipulados, deslocalizados, fundidos y transformados (operaciones propias del teatro de objetos) con un gran potencial poético. Aunque esto, también, nos enfrenta a la problemática del componente aurático -al decir de W. Benjamin- de la escucha del sonido reproducido técnicamente.

Al respecto, destacamos el concepto de **audiovisión**, postulado por el investigador francés Michel Chión (1993), por surgir de amplios estudios sistemáticos sobre las coexistencias de los discursos sonoros y visuales en el cine, principalmente. Se resalta el valor añadido que funciona en el marco de las sincronías entre el sonido y la imagen, que denomina como síncresis audiovisual (síntesis + sincronía). Lo cual se podría resumir en la frase "no se oye lo mismo cuando se ve, ni se ve lo mismo cuando se oye".

Desde el arte sonoro, desprendimiento contemporáneo del arte musical, la categoría de performance sonora reúne experiencias híbridas que convocan lo sonoro en torno a espacios, cuerpos, objetos y dispositivos tecnológicos. Este espacio de prácticas artísticas, de difícil delimitación, se presenta como relevante en nuestro campo de estudio. Una de sus conceptualizaciones que consideramos utilidad, es la de **auralidad**:

> El concepto de auralidad surge en el ámbito científico de los estudios sonoros, en las primeras décadas del siglo XXI… su uso refiere al conjunto de valores, conceptos y caminos del

> sentido que se performativizan en la escucha y, a la vez, determinan los modos en que la dimensión sonora, en cada momento y lugar, se vuelve significativa para un sujeto o tejido intersubjetivo. (Savasta, 2018. P. 128)

En consonancia con esta dimensión de auralidad, los estudios contemporáneos resaltan el lugar de la **escucha** como acción subjetiva y socio-política. Aspecto que abordaremos en nuestros estudios, al considerarlo parte constitutiva de una "sonoturgia expandida".

Respeto a la concepción de la escucha como acción político-performática es relevante el aporte de Victoria Polti (música, performer y antropóloga), quien recopila e investiga distintos proyectos que toman el aspecto aural y el arte como medio para el reclamo, la denuncia, la lucha social, y el desarrollo de discursos políticos decoloniales, generando con ello un corpus de conocimiento latinoamericano sobre antropología sonora (2022) y etnomusicología (2014).

Metodología

El proyecto cuenta con artistas-investigadores de trayectoria y en formación. Utilizaremos la etnografía y la autoetnografía, estrategias de investigación que buscan describir y analizar en forma sistemática la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de los procesos culturales en los que participa.

Esta metodología ha cobrado gran relevancia en los principales grupos de investigación en artes escénicas y musicales contemporáneas.

La novedad que aporta este procedimiento a la investigación artística radica en incorporar variables sensibles que quedaban relegadas al aplicar los métodos científicos estandarizados a las prácticas artísticas*:* "la dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica" (López Cano, p. 141).

Los métodos etnográficos serán complementados con las herramientas de recopilación y análisis de la crítica genética aplicada a los procesos creativos, producto de las investigaciones precedentes en las que han participado la mayoría de los integrantes del grupo.

Se usarán estrategias de trabajo autoetnográfico tales como: memoria personal, autoobservación, autorreflexión, entrevistas autoetnográficas y análisis de artefactos preexistentes (producciones propias o ajenas significativas). Estos procedimientos implican desarrollo de escritos (académicos, en prosa o poéticos), así como audiovisuales,

producciones corporales, sonoras y/o de imágenes. Fomentando el ciclo de interacción y retroalimentación entre la práctica-acción creativa y la reflexión-conceptualización.
Tomaremos las diferentes modalidades de la autoetnografía que describen López Cano y San Cristóbal (2014): formadora o memoria crítica, informadora o registro de datos, heurística o generadora de ideas operativas, descriptiva, analítica y crítica.

Conclusiones/ aperturas

Al estar transitando la primera etapa del proceso de investigación, resulta audaz exponer algún tipo de conclusión. Proponemos hablar de las aperturas que avizoramos para el espacio que hemos propuesto.
En el campo académico, esta investigación se articula con el giro sensible y sonoro que atraviesa actualmente a las ciencias humanas, saberes que nutrirán y complejizarán -sin duda- nuestras búsquedas sonotúrgicas. En una resignificación de los vínculos entre los saberes artísticos y el discurso de las ciencias.
A nivel metodológico, la investigación a través de la práctica artística nos enfrenta constantemente al hallazgo imprevisto que potencia y abre sentidos impensados. La sucesión de pasos taxativos de las investigaciones tradicionales se ve trastocada cuando la práctica artística, por su complejidad como experiencia, hace emerger aristas no contempladas en la planificación racional previa.
Consideramos, también, que al alojar el deseo de los docentes-artistas-investigadores en un espacio de búsqueda común, potenciamos las energías personales que circulan en los espacios institucionales. Por lo tanto, esperamos activar los otros ámbitos en los que se desempeñan los investigadores participantes del grupo, tanto en la docencia como en la propia práctica artística situada.

Bibliografía:

Appia, A. (1962). *Music and the art of theatre*. University of Miami Press.
Artaud, A. (2023) *El teatro y su doble*. Colmena editores.
Augoyard, J.F (1993) La sonorización antropológica del lugar: Sobre la instrumentación de las relaciones sociales. En *13th Congress of anthropological and ethnological sciences*, Jul 1993, México, México. 12 p. https://hal.science/hal-02157715/document
Barba, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Interzona.

Chión, Michel (1993) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Paidos.

Iglesias Simón, P. (2016) El espacio sonoro y el diseñador de sonido. arte y oficio en teatro y música en los inicios del siglo XXI / coord. por José Nicolás Romera Castillo, (ed) págs. 80-101. Ed. Verbum.

Lehmann, H. (2017). *Teatro posdramático*. 2a Ed. CENDEAC.

López Cano, R. San Cristobal Opazo, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Esmuc,

Polti, V. (2014). Memoria sonora, cuerpo y biopoder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico militar. En *XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Rosario.

Polti, V. (2022). Escucha performativa y artivismo (trans)feminista: LASTESIS y sus resonancias sono-corpo-políticas. *Revista de Estudios Curatoriales, Escuchar el presente*, Año 8, Nº 13 (ISSN 2314).

Roesner, D. (2013). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. Ashgate Interdisciplinary studies in opera.*

Savasta Alsina,Mene (2018). ¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea. En *Cuaderno de resúmenes del Simposio Internacional Mundos Sonoros*. UNTREF

O ATO DE CRIAÇÃO COMO POSSIBILIDADE PEDAGÓGICA NA ESCOLA PÚBLICA.

Diego Domingos. diegojse@hotmail.com
Rede Básica de Educação de Alagoas, Brasil.
Cláudio Guilarduci. guilarduci@ufsj.edu.br
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC/UFSJ, Brasil.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palavras-Chave: Presença cênica; pro-ducto estético pedagógico teatral; escola pública.
Resumo: A comunicação objetiva apresentar uma discussão sobre a ideia de presença cênica nas atividades pedagógicas realizadas em uma escola pública do estado de Alagoas-Brasil. O caminho percorrido para a discussão foi realizado através da disciplina "Projeto de vida", ofertada no Novo Ensino Médio-NEM, ministrada por um professor artista-docente que trabalha o denominado eixo inteligência socioemocional a partir do uso da memória dos sujeitos envolvidos. A presente discussão está pautada nas reflexões realizadas por Walter Benjamin, Karl Marx e Agamben.

Introdução

A apresentação da comunicação está dividida em três partes. Por se tratar de um trabalho artístico que utiliza a memória como procedimento metodológico para a criação, a primeira parte da comunicação é um relato do professor Diego Domingos sobre o seu fazer teatral pedagógico estabelecendo relações com a sua vida. A segunda parte é a apresentação mais detida do nosso objeto de discussão. E, por fim, na terceira parte, fazemos uma reflexão tomando como ponto de partida documentos educacionais que devem nortear as práticas pedagógicas escolares. Por fim, duas ressalvas devem ser elencadas: (i) entendemos que as ações realizadas no experimento cênico estão relacionadas com os objetivos do Grupo de Trabalho *Análisis de Procesos Creativos* (Análises de Processos Criativos) e que (ii) as marcas de oralidade presentes no texto buscam reafirmar a importância da narrativa nos trabalhos que discutem a utilização da memória e da (auto)biografia na construção de pro-ductos estéticos pedagógicos.

O teatro como possibilidade reflexiva

Geralmente, uma vez ou outra, traço reflexões sobre minha própria vida e, através da memória que me forma, tento me lembrar de "tudo" aquilo que a constitui. Assim nasce e funciona a pesquisa (auto)biográfica. Ao parar para escrever esta breve comunicação, dou-me conta de que subi em um palco e me apresentei pela primeira vez há mais de 20 anos atrás. Desde que conheci o teatro, sempre achei que o palco fosse meu caminho. E, de lá para cá, assim está sendo. Desde os meus 13 anos que o teatro se tornou minha linguagem, potencializou meu aprendizado e ampliou minha visão de mundo.

No mundo capitalista, torna-se cada vez mais evidente a dificuldade de se fazer teatro: é muito difícil fazer teatro. É muito difícil ganhar dinheiro com teatro. É muito difícil saber que ama algo que é quase impossível de se manter vivo. Como ator, atuei em alguns trabalhos que me mudaram enquanto sujeito, colocando-me como objeto de meu mundo interno e de todo o resto ao meu redor. O teatro, nesse caso, me ensinou a apreender a teorização de meu discurso e as intersecções do discurso alheio. Foi o teatro que me aproximou da educação, da política e da economia. A dramaturgia me fez contar histórias de vida que abarcasse raças, gêneros, desigualdades e diversidades. O processo criativo teatral me fez compreender a tal indissociabilidade no trabalho: nem só teoria, nem somente prática, mas, primordialmente aquilo que chamamos de práxis.

O que aqui nomeamos de práxis é justamente uma cadeia de ações no sentido de agir, tanto um agir que é guiado por uma vontade consciente do sujeito quanto o agir que é capaz de desvelar algo durante a sua própria realização, ou seja, um agir em que a sua ação produz uma presença. Agir de forma presente também é parte crucial do teatro. Foi em presença que aprendi a respirar e a imaginar um mundo em que a subjetivação também fosse um rumo para o futuro. Não uma subjetivação individualista como quer os documentos oficiais de educação no Brasil que vendem a ideia de que as competências e habilidades, presentes na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), possibilitarão aos "estudantes protagonistas do seu próprio processo educativo ao longo da vida" e que "participam de processos de ensino-aprendizagem colaborativos" (OCDE, 2019) terão garantido um futuro auspicioso. O sujeito no processo de subjetivação ocorre necessariamente no "corpo a corpo entre vivente e dispositivo" (Agamben, 2009, p. 20), é na relação que o sujeito se constitui.

No corpo a corpo, entre viventes e experiências, que o teatro me fez professor. O ensino e aprendizagem teatral é o ofício que venho me dedicando e que também exerço para tornar minha experiência pessoal em um trajeto formativo para adolescentes de escolas públicas do

Estado de Alagoas. O teatro vem me ajudando a arquitetar “Projetos de Vida” no agreste alagoano.

Como professor, eu realmente acredito que sou o sujeito da sala de aula sem deixar de ser aquele menino que na infância brincava de fazer teatro. Também não posso deixar de dizer que o menino que brincava de fazer teatro agora é o sujeito que, em meio à realidade cotidiana, se recusa a deixar de sonhar, portanto, deixar de fazer morada em sua fantasia, atuando como arquiteto de sua própria vida. Por isso o menino interpreta. E por isso o homem ensina. Por isso o menino escrevia. E por isso o professor improvisa. E assim o homem pousa no coração do outro, mas é o menino que repousa no coração em si.

A cena e os eixos trabalhados

O grupo teatral *Arretados do Agreste*, formado pelos alunos da turma do 1° Ano A, da Escola Estadual Antônia Macedo, nasceu por ocasião do “Encontro Estudantil de Alagoas”, realizado em 2023, na cidade de Maceió, capital do referido estado. Na ocasião, o *Arretados do Agreste* participou do 6° Festival Alambucano, na Cidade de Palmeira dos Índios, localizada no interior do Estado de Alagoas, região do Nordeste do Brasil.

A criação e, consequentemente, a apresentação da Cena Espetacular *O Não Casamento Caipira* fez parte ainda do cronograma de atividades do Programa Professor Mentor/Meu Projeto de Vida, projeto de pesquisa financiado pelo governo do Estado (Fapeal). O projeto de pesquisa se viabiliza por meio da disciplina “Projeto de Vida”, lecionada pelo professor Diego Domingos, e faz parte do currículo do Ensino Médio. Cabe destacar que tal ação é resultado de um projeto maior que foi proposto pela Escola Estadual Antônia Macedo como forma de enfrentamento da violência juvenil através do exercício da cidadania e da construção de uma linguagem verbal e subjetiva que possibilitasse a construção de uma comunicação não violenta. O processo criativo da referida cena se baseou na premissa investigativa do grupo de pesquisa *Ambulatório* da Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ, coordenado pelo professor Cláudio Guilarduci.

O caminho metodológico da ação proposta foi pensado como meio capaz de articular educação, teatro e sensibilidade, com a análise e a criação metodológica do uso da memória em processos pedagógicos. Tal qual o grupo *Ambulatório*, o processo criativo se dá por meio da brincadeira. O percurso criativo realizado pode ser dividido em três etapas distintas. A primeira etapa, aqui denominada *Trabalho Artesanal*, priorizou a elaboração manual da atividade com os adolescentes. Nesta etapa foi trabalhado a concepção imagética, cotidiana e estética dos envolvidos na ação. Por se tratar de uma ação pedagógica calcada na ação teatral,

optamos por elaborar textos que tivessem a possibilidade de se tornarem cenas. As narrativas foram produzidas a partir das experiências (auto)biográficas dos estudantes envolvidos na ação. São nesses textos (auto)biográficos que estão "escondidos" o cotidiano de nossos adolescentes. Apropriando-se desses textos como início de nosso trabalho cênico conseguimos desdobrar os sonhos e aspirações de nossos jovens para o processo criativo.

Cabe ressaltar que o objetivo nesse momento é pelo entendimento prático de uma concepção materialista dialética da história, conforme Karl Marx (2020) ao afirmar que a:

> produção de ideias, das representações, da consciência está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material [...] [das pessoas], linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual [...] [das pessoas], aparece aqui ainda como direta exsudação [direkter Ausflub] do seu comportamento (Marx, 2020, p. 53).

Portanto, os sonhos e as aspirações de nossos jovens também estão localizados em suas relações sociais cotidianas.

A segunda etapa, *Relato em Esboço***,** visou construir e elaborar narrativamente os fatos simples do cotidiano dos adolescentes. Esses fatos, assim como toda a narrativa proposta, foram materializados em desenhos livres e pessoais. A possibilidade de experiência, nesse caso, direciona-se sobre a premissa de que o relato é um instrumento da linguagem que visa determinar ou capturar, através de uma ação estética, momentos do real. Acreditamos então, que o desenho que surge a partir de um relato, é o resultado materializado, pela expressão da experiência dos sentidos, configurando-se como um *médium* artístico que expressa não só o que é fato e objetivo, mas também o que é estético. Esses desenhos criados se tornam categorias visuais para o trabalho cênico, complementando as narrativas base de todo o trabalho desenvolvido. Tanto os textos quanto os desenhos estimulam a extração de dados que constituem o universo escolar, familiar, urbano e do entorno físico e geográfico de nossos estudantes. As imagens escavadas e recordadas presentes nos relatos e nos desenhos funcionam semelhantemente ao trabalho do arqueólogo que revira a terra para encontrar as cidades antigas.

As recordações épicas e rapsódicas presentes nesse momento do trabalho *dá a ver* uma imagem daquele que recorda. Walter Benjamin (2013) na imagem de pensamento *Escavar e recordar* aponta caminhos que o trabalho da e com a recordação pode auxiliar na produção artística teatral, pois a "verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, [e] deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda" (Benjamin, 2013, p. 101).

A qualificação na formação do sujeito só é possível pela sua dimensão social, pelas relações sociais complexas que englobam operações técnicas e estimativas de seu próprio valor social. A qualificação, portanto, não deve ser definida apenas pelo conteúdo das tarefas, mas pelas relações sociais estabelecidas entre os próprios fazedores e entre aqueles que mantêm relações com esses jovens estudantes do Ensino Médio e que estão cursando a disciplina "Projeto de vida". Com esse entendimento, é possível novamente não ficarmos restritos aos discursos individualistas e neoliberais das Competências e Habilidades. Citamos qualificação por entender que os discentes que fazem parte da experimentação cênica estão cursando o Novo Ensino Médio que tem como maior objetivo a aproximação do seu alunado ao mundo do trabalho. É importante ressaltar que tal aproximação ocorre de forma totalmente precarizada.

E, finalmente, A cena em si, a terceira etapa de nosso trabalho, que buscou unir as duas etapas anteriores e que tem o discente como o ponto central dessa brincadeira cênica. Portanto, é na cena em si que se faz possível compreender como os elementos trabalhados por nossos alunos estão relacionados com a cena que criaram. Nossos pequenos atores, na verdade, ajudam a compor a imagem final que deverá ser revelada por todos na *performance* apresentada. A ação deve explicitar as categorias, previamente definidas. A mecânica do jogo se resume na ideia de que o grupo deve compor a cena, dessa forma, o ato de complementar a ação proposta pelo outro se encerra no próprio grupo. A continuidade desse "jogo das narrativas e desenhos" se baseia na ideia de que os alunos serão capazes de produzir um pequeno retrato de sua realidade.

A encenação enquanto jogo deve ser pensada de forma a contemplar a ação coletiva e colaborativa. O relato, nesse caso, durante todo o processo é o *médium* responsável por possibilitar, pela experiência estética, uma gama de semelhanças, que não idênticas, do cotidiano desses adolescentes, sem excluir, portanto, a contradição entre seus pares durante a execução do improviso.

Teatro e formação discente/docente

A partir das reflexões provenientes do Grupo Ambulatório obtive oportunidade de fazer uma discussão inicial sobre a possibilidade da existência de pontos comuns entre o sujeito da experiência e o sujeito da arte a partir de uma discussão sobre o termo *Experiência do aqui-e-agora da cogniscibilidade*, que foi pensado e trabalhado em diferentes textos por Walter Benjamin (Guilarduci, 2016; Guilarduci & Baptista, 2017). O pensador alemão parte do princípio de que o aqui-e-agora deve ser entendido como o instante puro da história e, da

mesma forma, do ato poético. Isso implica afirmar que o desvelamento que ocorre na obra artística se aproxima da simultaneidade existente entre o tempo histórico e o acontecimento e da "reversibilidade entre o passado e o presente" (Schlesener, 2011, p. 89).

O que nos importa na presente comunicação é refletir sobre a experiência do tempo que ocorre nesses dois instantes distintos tendo em vista que "toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz" (Agamben, 2008, p. 111). Agamben (2008) ainda afirma que a cultura, no sentido geral, também traz uma experiência do tempo e que para transformar essa dada cultura é necessário transformar a própria experiência. Assim sendo, o sujeito da experiência que vive o seu dia a dia inserido dentro de uma dada cultura e que tem uma produção artística também diretamente relacionada com o corpo a corpo das relações estabelecidas nessa mesma cultura, pode indicar que o seu ato poético é um *médium* da cultura estabelecida.

Dessa forma, o ato poético pode ser entendido apenas como sendo a manutenção do *status quo*, principalmente pela leitura simplista de que o ato poético está sempre atrelado a uma concepção individualista, e, por isso mesmo, sempre possibilitando uma transformação que se dará de dentro para fora, ou seja, que o ato poético é um ato transformador somente do indivíduo artista. Na realidade, o que buscamos enfatizar é que o processo criativo será sempre um ato coletivo, principalmente dentro de um ambiente escolar que busca trabalhar com ações colaborativas e associativas, algo eminentemente presente no fazer teatral.

É neste sentido que o trabalho cênico realizado na escola problematiza a expressão *Aqui-e-Agora*, ou seja, problematiza a experiência que ocorre dentro de um tempo e de um espaço concreto de atuação e que presentifica sujeitos e elementos que podem pertencer a um tempo e a um espaço que não fazem parte do presente. O Aqui, o lugar, que abriga as experiências é um espaço construído pelas superposições e justaposições da grade das localidades que determinado corpo vivenciou durante sua vida e, por outro lado, o Agora, um tempo que congrega o outrora, o instante vivido e o que pode vir-a-ser, mas que possibilita a composição da narrativa, ou melhor, a composição de imagens. É no encontro dos tempos – o presente, como um *flash*, e o passado que já foi – que a imaginação, esse dispositivo que cria imagens para o pensamento, que o Outrora e o Agora possibilitam a criação de ricas constelações de futuro.

É no encontro dos tempos que teremos a imagem dialética que Benjamin afirma que tem o poder de desmontar ou desconstruir a história. É, portanto, no aqui-e-agora que teremos a presença dos sujeitos, a presença cênica. Justamente por tudo que foi indicado acima que o

processo criativo artístico e seus pro-ductos pedagógicos não podem ficar restritos a uma concepção de tempo que privilegia a prática cultural burguesa, principalmente tendo em vista que o público-alvo de escolas estaduais é constituído por trabalhadores ou filhos da classe trabalhadora. Por fim, é importante ressaltar que o processo criativo artístico que ocorre no aqui e agora não implica necessariamente em nenhum outro resultado que possa ser mensurado, pois o tempo da presença cênica no ambiente escolar foge dos padrões avaliativos neopositivistas instituídos pelos órgãos internacionais como OCDE, UNESCO, Banco Mundial, entre outros, com suas avaliações quantitativas e de larga escala.

Na Tese IV, *Sobre o Conceito de História* (2020), Walter Benjamin apresenta de forma clara a sua noção de temporalidade histórica ao pontuar que para os oprimidos a temporalidade histórica necessita de um novo significado. Este novo precisa compreender e incluir as lutas pelo fim da opressão e, ao mesmo tempo, apresentar/presentificar novas relações sociais, políticas, culturais e artísticas.

No caso específico da educação formal, que ocorre nas escolas públicas com seus alunos-filhos da classe trabalhadora existe um movimento criador na aprendizagem, como por exemplo quando um grupo de teatro composto por alunos questiona a sabedoria popular sobre o casamento realizado pelo caipira. A tradição ao se tornar uma brincadeira cênica possibilita uma experiência que escapa ao ato empírico imediato e transforma o velho em algo novo.

Este momento de presença cênica que transforma o tempo histórico e que pode ocorrer no tempo da experiência artística deve ser entendido como *origem*. É na origem, diferentemente da ideia de gêneses que está presente nos textos bíblicos, que a transformação se dá e que o novo acontece. Walter Benjamin no *Origem do Drama Barroco Alemão* (2011) elabora uma imagem para a origem ao aproximá-la de um vórtice.

> "Origem" não designa o processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem um lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. A categoria da origem não é [...] puramente lógica, mas histórica (Benjamin, 2011, p. 34).

Por fim, apenas para ressaltar, que a experiência cênica e a própria ação de escrever pautados pelo exercício da memória, num ato consciente de rememorar, por si só já indica que o elo espiritual entre o passado e o presente, como presença ou ausência se presentifica na mediação artística e pode, talvez, ser uma imagem distante de um tempo originário no sentido de gênese.

Conclusão

O professorado de Artes do Ensino Médio de todo país foi diretamente afetado pela implementação da nova BNCC através do Novo Ensino Médio (NEM) na educação brasileira, quer seja pela diminuição da carga horária de sua disciplina, quer seja pela necessidade de lecionar outros conteúdos que não as quatro linguagens artísticas que compõem o componente curricular "Artes". Fato posto é que BNCC e NEM revelam um marco importante tanto no rumo formativo discente das gerações vindouras quanto da atual geração docente que já se encontra lotada nas salas de aula de todo o país. Sob este prisma, propõe-se, portanto, uma reflexão da práxis docente, amparada pelos documentos oficiais da educação brasileira, a fim de pensarmos como se dão as discussões pedagógicas que sustentam o "saber/fazer" artístico educacional a partir dessas mesmas reformulações governamentais. Dessa forma, o presente trabalho busca realizar um estudo de caso em que se veja de forma crítica e propositiva a potencialidade do encontro que pode ocorrer entre professores de artes e seus discentes, mais especificamente através da linguagem teatral, e o chamado "projeto de vida", uma vez que o mesmo se tornou, em grande medida, uma espécie de recomposição de carga horária dos docentes afetados com a reestruturação do NEM.

A título de contextualização, a BNCC estabelece que o "projeto de vida" deve ser um componente curricular obrigatório, presente em todas as áreas do conhecimento e desenvolvido ao longo de todo o Ensino Médio, podendo haver variação na carga horária de acordo com as políticas educacionais de cada sistema de ensino. E ainda também estabelece que o "projeto de vida" deve ser realizado pelos próprios alunos, mas em conjunto com seus professores e orientadores, e deve abordar aspectos como a escolha profissional, o desenvolvimento de habilidades socioemocionais, a promoção da saúde e qualidade de vida. Portanto, a prerrogativa do "projeto de vida" é de que na BNCC "o protagonismo e a autoria estimulados no Ensino Fundamental traduzem-se, no Ensino Médio, como suporte para a construção e viabilização do projeto de vida dos estudantes, eixo central em torno do qual a escola pode organizar suas práticas" (Brasil, 2019, p.472).

O projeto de vida, nesse caso, deve ser concebido através de uma dimensão transversal do currículo do Ensino Médio, presente desde o início do período escolar, sendo efetivado de forma progressiva e contínua ao longo dos três anos do Ensino Médio. Diante do exposto, propõe-se apresentar a viabilidade de um caminho metodológico que parta do uso da ideia de processo criativo, característica fundamental e intrínseca da arte, como possibilidade para o componente curricular "projeto de vida". A legitimidade do uso de um processo criativo como mote a essa empreitada teórico/prática pode ser encontrada na própria BNCC uma vez que:

> ao se orientar para a construção do projeto de vida, a escola que acolhe as juventudes assume o compromisso com a formação integral dos estudantes, uma vez que promove seu desenvolvimento pessoal e social, por meio da consolidação e construção de conhecimentos, representações e valores que incidirão sobre seus processos de tomada de decisão ao longo da vida (Brasil, 2019, p. 472).

A realização das atividades propostas, a partir do processo criativo, mais especificamente utilizando a presença cênica e os relatos autobiográficos, nos possibilita uma prática pedagógica tendo a arte como o papel de:

> contribuir para o desenvolvimento da autonomia reflexiva, criativa e expressiva dos estudantes, por meio da conexão entre o pensamento, a sensibilidade, a intuição e a ludicidade. Ela é, também, propulsora da ampliação do conhecimento do sujeito sobre si, o outro e o mundo compartilhado. É na aprendizagem, na pesquisa e no fazer artístico que as percepções e compreensões do mundo se ampliam e se interconectam, em uma perspectiva crítica, sensível e poética em relação à vida, que permite aos sujeitos estar abertos às percepções e experiências, mediante a capacidade de imaginar e ressignificar os cotidianos e rotinas (Brasil, 2019, p. 482).

Mesmo tendo a instrumentalização do processo criativo como "projeto de vida", o caminho metodológico aqui apresentado contribuiu para a fuga do caráter tecnicista, eminentemente reducionista e neoliberal, atribuído à reforma do Ensino Médio já que as artes nas suas diferentes linguagens auxiliam na exploração de novas experiências atuando de forma intensa na criatividade, na sensibilidade e na capacidade de realizar trocas nas relações sociais estabelecidas com o outro. Apesar do documento indicar que o Ensino Médio deve buscar uma formação integral, o que se buscou na prática teatral realizada foi uma formação *omnilaterial* a partir do trabalho realizado.

Bibliografia:

Agamben, G. (2008). *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. UFMG.

Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Base Nacional Comum Curricular. (2019). Ministério da Educação. Brasil.

Benjamin, W. (2011). *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica.

Benjamin, W. (2013). *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Autêntica.

Benjamin, W. (2020). *Sobre o Conceito de História*. São Paulo: Alameda.

Guilarduci, C. (2016). Elucubrações de um espectador: crítica ao ensaio aberto de Potestad. In: Telles, N. (Org.). *Cena Contemporânea*: estudos de encenação e atuação [em Potestad] (p. 197-226). Paco Editorial

Guilarduci, C. & Baptista, M. R. (2017). A aura benjaminiana ou a morte dos vagalumes: um ensaio. *Cadernos Walter Benjamin*. v. 19, p. 1-21. https://doi.org/10.17648/2175-1293-v192017-01

Marx, K. & Engels, F. (2020). Concepção materialista e dialética de história. In: FRIGOTTO, G., Ciavatta, M., Caldart, R. (Orgs.). *História, natureza, trabalho e educação*. Expressão Popular.

Schlesener, A. H. (2011). *Os tempos da história*: leituras de Walter Benjamin. Liber Livros.

EXPERIENCIAS ESTÉTICAS EN CONTEXTOS SERRANOS. EL CASO DEL PROYECTO "MINGA!!! PONELE PASTÓN".

Esp. **Natalia Estarellas**. nestarellas@unc.edu.ar
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba/CONICET. Argentina.
Lic. **Inés Zamudio Bustos**. ineszamudio0o2@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
Lic. **Nehuén Moyano Cortez**. nehuenmc@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
Est. **Valentina Cecilia Jerez Villegas**. valentina.jerez@mi.unc.edu.ar
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
GT 6: Solidaridades territorialidades en la producción artística.

Palabras clave: Artísticas; co-habitar; serranas.
Resumen: El presente trabajo busca reflexionar y socializar las perspectivas de abordaje, experiencias y proyecciones a futuro del proyecto de extensión "Minga!!! Ponele Pastón" a lo largo de sus tres períodos de radicación en la Facultad de Artes de la UNC y en el marco del cuarto período en actual desarrollo. De forma específica se presentarán las perspectivas teórico metodológicas interdisciplinares utilizadas para la planificación del trabajo de campo y la sistematización de experiencias estéticas del mencionado proyecto. El mismo enmarca su territorio de acción en la región central del valle de Punilla en Córdoba reflexionando principalmente en torno a las nociones de arte y territorio, en relación crítica al problema del extractivismo en contextos serranos.

El Proyecto "Minga" y su contexto

El presente trabajo busca socializar con la comunidad académica vinculada a las disciplinas artísticas, las perspectivas de abordaje, experiencias y proyecciones a futuro del proyecto de extensión "Minga!!! Ponele Pastón" a lo largo de sus tres períodos de radicación en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se presentarán las diferentes construcciones metodológicas y sus variaciones producidas a medida que el proyecto fue ampliando su alcance de estudio desde una dimensión nuclear (familiar –personal) [período I], pasando por una dimensión de alcance comunitario [período II] hasta la dimensión socio

política que considera redes de agentes y contextos amplios [período III]. Actualmente el equipo ha presentado su cuarto proyecto a la convocatoria 2024-2025 [período IV] el cual se encuentra en proceso de evaluación para su acreditación. En este último período el foco de acción del mismo amplía su alcance hacia otro valle serrano, el de Sierras Chicas, vinculando en este marco nuevas instituciones y agentes del contexto.

"Minga!!! Ponele Pastón" enmarca su territorio de acción en la región "centro" del valle de Punilla en Córdoba, comprendida entre la Comuna de Casa Grande, Molinari y El Balcón de Punilla. Busca visibilizar de forma situada la red socio-vital que sostiene y en donde se insertan los procesos alternativos de producción de hábitat y las prácticas bioconstructivas del contexto serrano, haciendo foco en las interacciones relacionales, sensibles y creativas que estas promueven. Dichas interacciones se materializan de forma expresiva y situada -con sus características locales y propias- condicionadas por los agentes que habitan el entorno y un particular contexto ecológico, político y reflexivo en el marco de procesos contra hegemónicos modernos. Como destaca Emiliana Martina:

> (…) en el marco de la crisis de urbanidad como modelo civilizatorio, se destaca hace más de dos décadas un proceso de lucha contra hegemónica que reivindica criterios alternativos de asentamiento territorial, y se posiciona como una expresión cultural que reflexiona sobre los perjuicios que la modernidad ocasiona al ambiente (2019, p. 30).

A su vez es fundamental destacar que el contexto de estudio es ecológicamente crítico y se encuentra atravesado por una multiplicidad de prácticas extractivas (como ejemplo la construcción de la autovía sobre las sierras, negocios inmobiliarios que amenazan ecosistemas y cuencas hídricas, tala indiscriminada de plantas nativas, etcétera).

A nivel poblacional el contexto presenta una mediana densidad demográfica con notorio crecimiento poblacional por migración desde zonas urbanas en los últimos 15 años. La población está constituida por familias tradicionales del lugar con modos de trabajo informal, agropecuario y otros de empleo estatal. La población reciente, está mayoritariamente constituida por profesionales de diversas ramas, docentes y un amplio abanico de artistas y trabajadores culturales.

Desde una perspectiva socio artística, el proyecto considera una multiplicidad de acciones y agentes en red que se aprecian desde diferentes dimensiones. Entendemos a las prácticas bioconstructivas y alternativas de construcción de hábitat y sus procesos artístico-expresivos en el marco de las relaciones in situ entre territorialidades y comunidades, inscriptas en

entornos bio compartidos. Estos se encuentran atravesados por particulares condicionamientos políticos, económicos e ideológicos, los cuales mantienen circuitos porosos e interactivos con otros contextos y redes de mayor amplitud.

Este proyecto se propone como interdisciplinar al considerar como referentes y consultores claves para el desarrollo del mismo a agentes provenientes de variadas disciplinas- las artes, la arquitectura, la biología, la pedagogía y la sociología. A su vez, enmarcado en los estudios culturales y de la cultura visual desde la perspectiva descolonial, la construcción metodológica ha considerado aportes desde la etnografía, la historia del arte y los estudios de producción social de hábitat.

En términos teórico conceptuales consideramos centrales los aportes inaugurados por el filósofo M. Foucault en torno al biopoder y la biopolítica. El término biopoder fue usado por Foucault para referirse a la práctica de los estados modernos de "explotar numerosas y diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar la población" (Foucault, 1976). Autores como Michael Hardt y Antonio Negri (2000) reescriben este concepto en el marco teórico marxista y piensan el biopoder y la biopolítica en términos positivos, como fuerza de vida, potencia constitutiva y ontológica. En este sentido, el proyecto utiliza como herramienta teórica, ambas acepciones del concepto, considerando su movilidad a partir de marcos de aplicación práctica. Por ejemplo, en la zona específica, consideramos a las lógicas restrictivas y a las políticas de regulación de acceso a recursos básicos para la vida -como el agua, la tierra y la vivienda- como prácticas biopolíticas en el sentido foucaultiano; mientras que las diversas estrategias prácticas que buscan ampliar el abanico de acceso y redistribución de recursos básicos para la vida, como biopolíticos en los términos postulados por Hardt y Negri. Otros pilares teóricos del proyecto, se sitúan en torno a las nociones de geocultura y situacionalidad presentadas por Rodolfo Kusch (1971[2015]; 1976) donde la dimensión fenomenológica y óntico-materialista resulta constitutiva para la comprensión del horizonte perceptivo y simbólico en el que está inmerso el sujeto en el marco de una comunidad sociocultural. Al respecto, la conciencia de la corporalidad y de la propia espacialidad en el marco de una cultura material situada territorial y empíricamente, promueve de forma auspiciosa, un tipo de posicionamiento geocultural consciente y funcional como herramienta para combatir el colonialismo de las prácticas y los saberes. Otra noción propuesta por Kusch es la noción del suelo como arraigo desde un estar contemplativo no confrontativo con la naturaleza. Por otra parte, fueron fundamentales las apreciaciones sobre los procesos de producción simbólica y creaciones artísticas comprendidas desde una dimensión social que visibilizan y vehiculizan las identidades y las pertenencias colectivas de la comunidad

(Ricoeur, 2003; Arfuch, 2018; Kaliman, 2013). A su vez, desde la sociología se consideran los aportes de Belvedere, (2018) quien refiere que sujetos y prácticas pugnan por promover sentidos desde horizontes de comprensión imbuidos de experiencias personales y grupales que transforman los sistemas de relevancia, considerando las dimensiones sociopolíticas y las disputas de sentido que estas experiencias proponen.

Por último, durante el cuarto período del proyecto se incorporan nuevas perspectivas teóricas vinculadas a la crisis del paradigma antropocéntrico el cual promueve la convergencia de múltiples proyectos (artísticos, culturales, políticos, habitacionales y contra hegemónicos) que dislocan las configuraciones modernas normativas (urbanas y universalizadoras) asociadas a las nociones de producción, progreso, tecnología y temporalidad lineal. En la teoría del actor en red de Bruno Latour (2013) define esta nueva comprensión de las relaciones, donde lo social se configura en una red, un fluido que conecta asociaciones dentro de las cuales actores (humanos y no humanos) se vinculan en igualdad e importancia. A su vez, los enfoques de los nuevos materialismos habilitaron el entendimiento de la materialidad desde una dimensión vibratoria (Bennet, 2010) con poder de acción, con capacidad de afectación y transmisión emocional, alejándola de una comprensión "cosica", funcional a la idea de recurso e instrumento manipulable en el marco del capitalismo (Coronil en Lander, 2000). Las propuestas de este nuevo período, en consecuencia, se vinculan de forma global con la noción de postnaturaleza (Braidotti, 2009) la cual implica una transformación de la concepción de naturaleza como algo separado de la especie humana.

Como problemáticas encontramos la subestimación de prácticas, subalternización de regiones y la recurrencia de discursivas peyorativas en torno a la bioconstrucción, sus agentes y espacios percibidos por ciertos sectores como zonas precarizadas. Específicamente desde las artes, existe una subestimación de agentes y prácticas expresivo-creativas alternativas y en oposición a las prácticas artísticas normativas, al presentarse a través de formas no hegemónicas de circulación, disrupcionar los circuitos dominantes de las artes y/o promover otras formas de vinculación entre agentes, materiales y lógicas productivas.

En el marco de los abordajes de las prácticas biosustentables, se encuentran como problemáticas la necesidad de dislocamiento de una noción de progreso (asociado a la urbanización y modernización en términos tecno industriales contemporáneos), y de la percepción de la naturaleza como recurso manipulable.

Metodología situada y periodizaciones del trabajo de campo

En el primer periodo del proyecto se realizó un registro de prácticas bioconstructivas considerando las dimensiones material, tecnológica e instrumental que estuvieran en diálogo con las prácticas artísticas contemporáneas desde contextos serranos. La propuesta buscó diversificar y ampliar el trabajo de registro sobre prácticas y experiencias específicas de producción de hábitat sustentable y bioconstrucción haciendo énfasis en la artisticidad y en el proceso creativo proyectual, siendo los ejes sensibles los protagonistas para la construcción de la "poética" de la vivienda y del espacio habitado.

El segundo período se focalizó en la experiencia como práctica modeladora de subjetividades, las cuales interactuaron en los procesos de construcción de sentido de los sujetos sociales intervinientes (Belvedere, 2018). Por ello, es que se trabajó con la escuela rural estatal Gral. José de San Martín. Se consideró particularmente el vínculo de la escuela para con el resto del contexto socio cultural, lo que permitió integrar a la comunidad en general. La incorporación de éste referente complementa la mirada de la "educación visual crítica" en el marco de los Estudios de la Cultura Visual. Es en este sentido que el proyecto buscó acompañar, reforzar y formar parte de una cultura visual local, la misma que provee, por ende, de un lenguaje situado específico desde donde comunicar/expresar/compartir/crear críticamente la diversidad de experiencias cotidianas interrelacionadas en las prácticas bioconstructivas en las serranías.

En tercer período del proyecto, se trabajó con un abordaje metodológico hermenéutico experiencial, basado en muestras artísticas con formato de instalación y propuestas interactivas (centradas en la interacción de los visitantes//participantes con los medios expositivos). Este formato tiene como objetivo visibilizar de forma inmersiva la red de semiosis social (Verón, 1993) y el contexto estético político que da sentido a dichas prácticas.

El cuarto período del proyecto busca reflexionar y promover el pensamiento crítico sobre el tópico "co-habitar", entendido como formas respetuosas y sustentables de la convivencia intra y entre especies. En este período, al igual que en el precedente, la forma de socialización del archivo constituido por el equipo es a través de muestras instalativas, interactivas y performáticas, dirigidas tanto al público especializado como al público en general. Las mismas, en formato de "archivo abierto" (que puede intervenirse y manipularse), busca expandir el alcance del proyecto, promoviendo el diálogo y una mayor conciencia sobre las problemáticas relacionadas con la bioconstrucción, la construcción sustentable del hábitat, el acceso a la tierra y la preservación ambiental. En este sentido el equipo adhiere a una concepción performativa del archivo, co-construido con los agentes a partir de la

incorporación de sus registros en las jornadas de intercambio, socialización y mapeo de contextos serranos ecológicamente críticos, archivo que se reedita, resemantiza y revive en cada nueva apertura.



Minga (2023). *Apertura de Archivo* [Instalación interactiva]. Fotografía tomada durante el montaje de la instalación para la Jornada de Apertura de Archivo en la Sala de Visuales y Exposiciones del CePIA del 19 al 21 de octubre de 2023. Universidad Nacional de Córdoba.

Es necesario mencionar que quienes integran el equipo se vinculan de forma activa con las prácticas bioconstructivas y se encuentran residiendo en contextos serranos. Esto permite una observación directa de las prácticas y una vinculación en términos extensionistas de forma "inmersiva", donde se entiende la especificidad del problema desde una multidimensionalidad de articulaciones desplegadas en un desarrollo continuo de larga proyección territorial, temporal y cultural. En este sentido, lo situacional funciona no solo como una postura de observación epistemológica, sino como una postura corpo-perceptiva in-situ, que otorga credibilidad y confianza en el plano de las relaciones entre los agentes del territorio.

Se construyó una metodología que tuvo en cuenta conocimientos de campo previos de la totalidad de los integrantes del equipo. Se propuso un abordaje de campo etnográfico con triangulación de fuentes (registro fotográfico, documentos y entrevistas) para considerar el control epistemológico y de registro. Se basó en cuatro ejes: la dimensión cuantitativa (el eje técnico-constructivo), la dimensión experiencial- cualitativa (el eje entrevista), la dimensión artístico sensible (eje sensible-expresivo) y la dimensión situada (eje geolocalización –red

contextual). Para el abordaje del eje experiencial cualitativo realizamos entrevistas abiertas semidirigidas y en profundidad con agentes considerados claves en el territorio. Dichas entrevistas permitieron dar cuenta de categorías nativas propias de enunciación, de especificidades en la producción de hábitat a partir de técnicas bioconstructivas, de las problemáticas y consideraciones materiales, de las tecnologías implementadas, así como las dificultades en términos burocráticos, socio-políticos, ecológicos y de logística territorial que las mismas suscitaron. Las entrevistas, de forma fundamental, permitieron comprender la vinculación de las diferentes experiencias con un abanico amplio y diverso de lo percibido como estético- artístico en las prácticas, los procesos y las materialidades. Las entrevistas además dan cuenta de las problemáticas e inquietudes que movilizan las indagaciones artísticas de agentes, las cuales se incorporan al archivo a través de diferentes formatos (materiales, visuales, gráficos, sonoros, fotográficos, audiovisuales, etc.).

De forma reflexiva, el contexto ampliado al que se expande el proyecto está constituido por la red interactiva de agentes multidisciplinarios que a partir de numerosas actividades (activismo, capacitaciones, encuentros, talleres, militancia charlas, entre otras) constituyen la red sociocultural y política "macro" donde las experiencias bioconstructivas adquieren significancia local. Dicha multiplicidad relacional de agentes conforman la red social, política e ideológica y el horizonte cultural local que dan sentido a las prácticas bioconstructivas. Pero a su vez, el territorio punillano en el marco de disputas políticas, territoriales, económicas, y problemáticas de acceso a la tierra, confronta agentes y posturas respecto a diferentes perspectivas de progreso. En este marco contextual se inscriben agentes del mundo del arte que promueven prácticas de producción y circulación alternativas se entrecruzan con ellas produciendo nuevas formas y espacios de visibilización de prácticas sensibles expresivas. Desde una perspectiva regional se conectan a través de redes de agentes, instituciones y espacios de formación -producto de la multiplicidad y superposición de prácticas y de los flujos de comunicación contemporáneos- diversas formas de percepción de prácticas, medios y circuitos artísticos. El contexto ampliado de forma específica busca conectar espacios culturales y agentes entre el eje Punilla, Sierras Chicas y el Gran Córdoba en búsqueda de la difusión y visibilización de las prácticas bio constructivas como formas de artisticidad serrana contemporánea inmersas en una red situada estético política.



Minga (2023). *Dinámica Constelaciones Territoriales [Instalación con actividad performativa]*. Fotografía tomada durante la Jornada de Activación y Apertura de archivo del Proyecto Minga "Querencias y desarraigos del cohabitar en territorios serranos" en la Biblioteca Popular Babel de La Falda, Córdoba, 9 de Septiembre, 2023.

Conclusiones y proyección futura del Proyecto MINGA

Uno de los fuertes principales del proyecto en términos de cooperacionismo artístico y de vinculación de los tópicos artes-territorio se basa en la metodología construida a lo largo de los periodos, donde prevalece un ejercicio de diálogo de saberes entre el contexto, sus agentes y la base empírica del trabajo extensionista. Una construcción de conocimiento desde un hacer interdisciplinar sobre y desde el hábitat. Un atender y repensar las formas de organización y participación para su cuidado de manera colectiva. De esta manera el proyecto a lo largo de los años adquiere densidad y se fundamenta en la construcción, socialización e interacción con un archivo compuesto por diversas fuentes primarias y documentales, recopiladas durante cinco años en el marco de tres proyectos extensionistas.

Dicho archivo de artistas, en desarrollo constante, despliega conocimientos abordados en los territorios, especialmente centrados en la producción de la cultura material y visual en relación con la noción de *co-habitar*, entendida como formas respetuosas de convivencia

entre especies. Esto implica promover y practicar formas de habitar los contextos serranos de manera horizontal, fomentando la convivencia y el respeto tanto hacia humanos como hacia otras formas de vida. La construcción de viviendas mediante técnicas bio-constructivas, la participación activa en este proceso, la exploración de enfoques tecnológicos no extractivos y el conocimiento sobre soberanía alimentaria, entre otros aspectos vinculados a problemáticas ecológicas, son las áreas principales de indagación del proyecto.

Fundamentalmente, buscamos fomentar la empatía hacia las causas y los agentes que promueven experiencias biosustentables, así como potenciar el pensamiento crítico y la tolerancia hacia elecciones habitacionales alternativas. Esto incluye prácticas asociadas a las nociones del "buen vivir" (Acosta, 2010) y de *co-habitar*, así como la preservación de la biodiversidad y la ecología. Al considerar a las otras formas de vida y desafiar el pensamiento antropocéntrico, fortalecemos las expresiones de quienes habitan el territorio, adoptando una mirada ambiental y un compromiso con la protección de los bienes comunes, centrándonos en la observación, registro y reflexión de estas problemáticas desde las manifestaciones sensibles y artístico expresivas de los contextos serranos.

Bibliografía:

Acosta, A. (2010). El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo. Una lectura desde la Constitución de Montecristi. Fundación Friedrich Ebert, FES-ILDIS

Arfuch, L. (2018). La vida narrada. Memoria, subjetividad y política. EDUVIM.

Belvedere, C. (2018). Sociología Fenomenológica y Fenomenología Social. Conversaciones con Carlos Belvedere. Entrevista e Introducción de Déborah Motta. *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, 127-135.

Bennet, J. (2022). Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas. Caja negra editora.

Braidotti, R. (2009). Transposiciones. Sobre la ética nómada. Gedisa.

Coronil, F. (2000). Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo, en E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. (págs. 87-112). CLACSO Ediciones FACES/UCV.

Foucault, M. (1976 [1990]). La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Selección de Fernando Alvarez - Uría y Julia Várela.De la Piqueta.

Kaliman, R. (2013). Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural. EDUVIM.

Kusch, R. ((1971) 2015). El pensamiento indígena y popular en América. Tierra del Sur.

Kusch, R. (1976). Geocultura del hombre americano. Editorial Fundación Ross.

Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos.* Paidós.

Martina, E. B. (2019). *Procesos y alternativas de producción de hábitat. Red de comunidades ecológicas en el valle de Punilla (centro).* UNR Editora.

Negri, M. &. (2000). *Empire.* Harvard University Press.

Ricoeur, P. (2003) *Tiempo y narración. Tomo III*. Ed. SXXI.

Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Gedisa.

TIEMPO Y RITMO. ANDANZAS DE CREACIÓN.

Mag. **Belén Errendasoro**. berrendasoro@arte.unicen.edu.ar
Proyecto de Investigación: Rítmica en la Actuación (FA - GIAPA, UNICEN).
Lic. **Rocío Ferreyro**. rocioferreyro@gmail.com
Proyecto de Investigación: Rítmica en la Actuación (FA - GIAPA, UNICEN).
GT 4: Investigación a través de la propia Práctica Artística.

Video Ensayo Poético: https://www.youtube.com/watch?v=lHsRxZchhww

Palabras clave: Duración; práctica artística; rítmica en la actuación; ritmo.

Ficha técnica:
"Tramas y sutilezas de la Rítmica en la Actuación".
Guión: Belén Errendasoro y Rocío Ferreyro.
Edición: Rocío Ferreyro.
Voz en off: Fátima Llano.
Música: Territory, de Joji Yuasa.
Videos (por orden de aparición):
Ritmicidad del viento, Belén Errendasoro (2021) [*];
Peces (frag.), Josefina Villamañe (2021) [*];
Tiempo (frag.), Luciana Simionato (2021) [**];
Hojas al viento, Rocío Ferreyro (2021) [*];
Manjar, Rocío Ferreyro (2021) [*];
Cielo (frag.), Belén Errendasoro (2021) [*];
Patrones Rítmicos, Oriana Rojas (2024) [**];
Pajaritas Bravas muchachitas, Laila Méndez / Micaela Di Rocco / Florencia Barone (2023) [**].
Tandil, 2024.

*Producción en el marco del Proyecto de Investigación (2018-2022), FA, SECAT, UNICEN.
**Producción en el marco de la materia Rítmica, Profesorado y Licenciatura en Teatro, FA, UNICEN.

la duración (...)
a menudo pasaba más rápido que un instante,
imprevisible, ingobernable,
inasible, inmensurable.
Peter Handke (1986)

El arte teatral convoca un sentir y hacer extracotidiano que, en un sentido prístino, está dado por su vinculación con el tiempo. Se manifiesta como un presente construido y vivenciado entre escena y público (Szuchmacher, 2015) y en el que confluyen multiplicidad de temporalidades.

Para el teatro, el tiempo constituye una cuestión medular.

El reconocido director y vanguardista teatral Vsévolod Meyerhold, quien -como tantos otros directores- llevó adelante una búsqueda en relación al tiempo de la escena, señalaba que una tarea insoslayable era combatir *la prisa* del espectador por ser la "enemiga" del teatro. Similar reflexión vierte Rubén Szuchmacher (2015) cuando afirma que, para el espectador, el apogeo del placer frente a una obra teatral sobreviene cuando éste pierde la noción de tiempo o al experimentar su transcurrir sin estar pendiente de la duración.

Más allá de que referencian épocas muy diferentes, ambos directores exponen la misma cuestión: la experiencia temporal de los espectadores y, por ende, la de las/los artistas. Vivencias que no permiten definiciones unívocas ya que las personas nos balanceamos entre dos actitudes frente al tiempo: la de padecerlo y adecuarnos a él o la de pensarlo, construirlo, moldearlo en función de nuestras expectativas, deseos e historia. Esta última vocación permite tener la impresión de que el tiempo nos pertenece y que podemos dominarlo (Fraisse, 1989) y es, precisamente, la "actitud hacia el tiempo que puede ser transferible al universo de la práctica artística" (Ferreyro, 2018).

Las/los artistas, siendo conscientes de la emergencia de "nuevos hábitos de expectación" (Szuchmacher, 2015, p.49), no sólo debemos trabajar con la vivencia temporal del público sino también con la propia experiencia temporal, misma que el mundo postmoderno parece empujar, atropellar, jalar, arrastrar… Tal como afirma Paul Valéry, la "embriaguez de la velocidad arrastra a la excitación intelectual, a la excitación de los sentimientos: la gente va tan rápido que quema a su paso el pensamiento y el placer" (1990, pp. 165-166).

A lo largo de nuestra propia historia las sensaciones y percepciones en relación al tiempo han cambiado significativamente. Basta sólo remitirnos a un par de décadas atrás para rastrear en

nuestro sentir del tiempo cómo las nuevas tecnologías han impuesto ritmos y aceleraciones novedosas que continúan transformando nuestras vidas cotidianas y nuestros modos de relación. La multimedia ha ganado el centro de la escena en nuestros días. Vorágine de imágenes diarias se presentan ante nuestros ojos. Hipervínculos nos abren cada vez más ventanas y tras ellas los paisajes cambian a toda velocidad. En este contexto, *demorarse* resulta un incumplimiento, un atraso que muchas veces debe ser subsanado. El tiempo del reloj se interioriza y regula nuestros modos de estar. El tiempo se ciñe, se ajusta, se acelera en el afán de disponer cada vez más acontecimientos y sucesos en la misma porción temporal, mientras la producción y el consumo presionan a la sociedad para alejarse de un tiempo orgánico. Frente a esta aceleración, resulta revolucionario d e t e n e r s e

Respirar

Aquietar el vértigo

la vorágine

Permitirse

experienciar

el

t i e

m

p

o

de

ot r a

f o r m

a

¿Podemos detenernos?

¿Volvernos conscientes del transcurrir?

¿De la transformación?

¿Del devenir?

¿Podemos?

Si tomáramos prestada la manera de transitar el tiempo que habita Matsuo Bashô,
por ejemplo.
Esa misma que refleja en su *Diarios de viaje* (2020), ¿podemos?

El famoso poeta japonés se lanza al camino, lo hace lentamente, sin prisas. No lo empuja un horario ni lo guía itinerario alguno. Palpa cada uno de sus pasos y atraviesa la experiencia del sendero con una observación incansable y todos sus sentidos entrelazados. Nos transmite su profundo peregrinar a través de haikus, los cuales con solo algunos elementos invitan a que descubramos, con nuestra propia realidad, su sentido. Junto a él nos aventuramos a "perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso" (Paz, 1954).

"día de cambiarse la ropa", escribe Bashô (2020, p. 86).

Metafóricamente propone otra vinculación con todo lo que nos rodea.
Nos insta a recuperar nuestra capacidad contemplativa.
Nos sumerge en la "experiencia de la duración" (Byung-Chul Han, 2019, p.56)

En la misma dirección, un fragmento de la admirable creación llamada "Poema de la duración" de Peter Handke, publicado en 1986, nos interpela para seguir profundizando sobre las dimensiones en las que la duración se revela. Declara el autor:

y pude entonces rodear con palabras el sentimiento de la duración
como un acontecimiento que consiste en estar atento,
un acontecimiento que consiste en percatarse,
un acontecimiento que consiste en ser abrazado,
un acontecimiento que consiste en ser atrapado;
¿atrapado por qué?, por un sol suplementario,
por un viento refrescante,
por un acorde silencioso, dulce,
que afina y pone de acuerdo todas las disonancias. (Handke, 1991 [1986])

La duración reclama al Premio Nobel de Literatura ser expresada en poesía. Emana para él de ese estar atento a los acontecimientos que ocurren y se presentan en el devenir del tiempo.

Intuición particular que nos expone a estar presentes, fluyendo, captando la duración y transformándonos en creadoras/es de ella a la vez.

Un perro.

Un perro comiendo un hueso. Saliva. Babea. Traba su mandíbula. Balancea su cráneo. Los dientes rechinan. Su lengua se descontrola. Relame. Afloja. Respira. Vuelve a empezar.

Una bolsa.

Una bolsa al viento evidencia su liviandad. Asciende, cae. Gira.

Se arrastra ligeramente. Se detiene. Se arremolina.

Unas hojas.

Unas hojas de árboles en otoño. Se sacuden. Caen con fuerza. Se chocan entre sí.

Vuelan. Se acumulan en un techo.

Al advertirnos durando, la certeza de hallarnos imbuidos en una potencia incapturable se hace tangible. La duración se expresa en imágenes y experiencias que se perciben, se alojan en el cuerpo, moldean nuestra subjetividad y sensibilidad. En este sentido, poder sumergirnos en la duración dilata nuestra percepción como artistas, nos sumerge en ese estado extracotidiano del tiempo, nos lleva al encuentro de una realidad con más cualidades, matices, sutilezas y variaciones.

En este punto, los escritos de Bergson (1936, 1963, 2006) en los que expone la complejidad y profundidad de la duración, convocan nuestro pensar y, por tanto, nuestro hacer. Su filosofía entiende al tiempo como movimiento y transformación que se despliega con fluidez y en ese transcurso continuo crea y produce novedad. En la *durée* las vivencias, sensaciones, emociones se interpenetran, fusionan y se suceden conformando la temporalidad misma o flujo de lo vivido, al mantenerse inseparables entre sí. Es un tiempo que se percibe como indivisible, que los artistas en la escena pueden habitarlo como un estado de creación, en el que se reconocen y se habitan modulaciones simples y complejas, micro y macro temporalidades.

La conciencia sobre el tiempo como dimensión de la escena le implica a la/el artista el despliegue de un hacer/pensar singular en relación a la duración y los modos en que ésta se materializa.

Hasta aquí hemos dado a conocer la perspectiva sobre el tiempo que sustenta la materia Rítmica y el Proyecto de Investigación “Rítmica en la actuación”, en los que participamos como artistas-docentes-investigadoras teatrales. Mientras el escrito ha hecho hincapié en la cuestión temporal y en ciertas nociones y conceptos implicados en ella, el Video Ensayo Poético ha buscado demorarse y concienciar la temporalidad cotidiana que vivenciamos para

ir al encuentro de lo más sensible y por tanto creativo. Hallando cambios y duraciones, tramas y sutilezas en aquellos ritmos, se construye una sensibilidad que luego puede plasmarse en la práctica artística escénica.

"incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida"

(Barba y Savarese, 1990, p. 292)

El ritmo entonces surge como expresión de una experiencia vital o experiencia rítmica, una *manera particular de fluir* (Barba y Savarese, 1990), una *modalidad de realización* (Michon, 2019), una experiencia sintiente que deviene en el cuerpo cargada de sentidos, de cruce de modalidades perceptivas (Malbrán, 2010), que atraviesan los/las artistas en su tránsito por la escena. Por tanto, la ritmicidad supone el encuentro/construcción/emergencia/refinamiento/ restauración de una línea de impulsos y "acciones heterogéneas que preservan, en la aprehensión rítmica, su propia dinámica" (Mier Garza, 2012).

Desde este punto de vista, el hacer/pensar ritmo en la actuación, "entraña la disposición consciente a comprender sus manifestaciones diversas, subjetivas, múltiples e infinitas, priorizando el sentir de cada artista que capta dicho fluir (Errendasoro, 2021, p. 14). Este es el interés que direcciona y despliega la Rítmica de la actuación en la que venimos trabajando.

Bibliografía:

Barba, E., y Savarese, N. (1990). El ritmo. *El arte secreto del actor - Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología A. C. pp. 291-298.

Bergson, H. (1936). *El pensamiento y lo movible. Ensayos y conferencias*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

Bergson, H. (1963). *La evolución creadora*, en *Obras escogidas,* Madrid: Aguilar, pp. 446-447.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Ed. Cactus.

Cage, J. (2016). *Ritmo, etc.* (Trad. Matías Battistón). Buenos Aires: Interzona.

Errendasoro, B. [et al.] (2021) *Travesía hacia una Rítmica en la Actuación.* Belén Errendasoro (Comp.). Tandil: Arte Publicaciones, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/libros/travesia.pdf

Ferreyro, R. (2019). El tiempo en la acción: Variaciones y derivaciones a partir de la experimentación con velocidad y duración [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires].

Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.

Fraisse, P. (1989). El tiempo vivido. *Apunts - Revista de Educación Física y Deportes (53)*, pp. 7-9. Catalunya: INEFC. https://revista-apunts.com/el-tiempo-vivido/

Galán, & M. Díaz Gómez (Coords.), *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*, pp.75-82. Noja, Santander: PUbliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Han, B. C. (2019). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Ed. Herder.

Handke, P. (1991 [1986]). Poema a la duración (extracto). Trad.: E. Barjau. En *Nexus*, 01/02/2020. https://cultura.nexos.com.mx/poema-a-la-duracion-extracto/

Malbrán, S. (2010). El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales. In M.E. Riaño

Matsuo, B. (2020). *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica Argentina.

Michon, P. (2019). Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 1970. In *Rhuthmos*.http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345

Michon, P. (2019). Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión. In *Rhuthmos*. http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340

Mier Garza, R. (2012). Fragmentos sobre la lentitud. *Tópicos de Seminario*, 27, Junio 2012. SCIELO.https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-120020120001000007

Paz, O. (1954). *Tres momentos de la literatura japonesa*. Recuperado el 28/05/2024 de https://ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz5.htm

Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable*: Puesta en escena y dirección teatral. Reservoir Narrativa.

Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor Distribuciones.

LA FIGURA DEL ARTISTA-DOCENTE: LA DOCENCIA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA EN SÍ MISMA. SU IMPLICANCIA PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL.

Claudia Facciolo. claudia.facciolo@bue.edu.ar
Artista visual, docente y escenógrafa. La presente ponencia se enmarca como parte de la investigación realizada para la tesis de Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes (UNA).
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=iiZY38_AOpM

Palabras clave: Arte; docencia; resistencia.
Resumen: A partir de mi tesis de maestría en lenguajes artísticos combinados (UNA) surge el interés por investigar la figura del artista-docente. Esto es, a la tarea docente como práctica artística en sí misma.

A nivel educativo, el arte como proceso es algo que desde la didáctica (Augustowsky, 2012) y la pedagogía de la educación artística (Camnitzer, 2021) está muy fundamentado, bien desarrollado y entendido como tal. En las artes contemporáneas entender lo procesual es crucial. Sin embargo, entender la docencia como un arte en sí mismo resulta más difícil desde el apretado mundillo del arte. Se intenta demostrar en esta ponencia que parte del proceso creativo de un artista-docente sucede en las aulas donde se piensa, se vive y se respira el arte de lo posible; lo cotidiano viviendo en lo artístico y viceversa.

A menudo el artista-docente (y/o estudiante) es reducido a la categoría de no-artista entre otras cosas porque se encuentra en proceso de enseñar o aprender (como si esto alguna vez tuviera fin). En esta lógica mercantil inspirada en resaltar a una elite “iluminada” -que no se encuentra embarcada en un viaje sino que parece que ya ha llegado a destino, poniendo fin a un proceso que en realidad es interminable, e implantada por un medio culturoso inaccesible- se pretende negar el arte de cada día, el que sucede sin sponsors, el que activa la imaginación en las mentes y despierta el pensamiento anestesiado por el uso de la imagen como mero consumo. Es preciso reivindicar la tarea docente en la educación artística como lo que realmente es: otra forma más de arte contemporáneo, social y políticamente comprometido, con un fuerte impacto en la transformación social. La docencia es un arte de resistencia.

El vértigo académico de realizar una ponencia performática

Siempre antes de realizar una performance me pregunto: ¿quién me mandó a hacer esto? Y sin embargo no puedo no hacerlo, es más fuerte que yo, como todo el arte que me atraviesa y late conmigo. Estoy orgullosa de mi valentía y mis ganas de accionar, aún sabiendo que me puedo equivocar (y eso me sucede mucho).

Elegí esta forma de presentación porque resulta la más adecuada para poder fusionar mi práctica artística -en tanto artista contemporánea, performer y otras yerbas- con la docencia, a mi entender, una práctica artística en sí misma. Ambas, para mí, siempre estuvieron ligadas entre sí. Son los formatos tanto académicos como del mercado del arte los que intentan bifurcar sus caminos, en el afán por concebir todo de manera compartimentada: cada cosa en su lugar. Paso a describir la acción que llevé a cabo durante el congreso:

En pantalla, frente a un auditorio sentado, comienza a correr la proyección de un video sin sonido, a modo de pantallazo general de mi trayectoria como artista-docente. Sentada en una silla entre el público asistente, aguardo el pie para irrumpir con un canto desafinado y fuera de lugar. Desentono una canción publicitaria de Coca-Cola "soy el mañana del mundo" que en mi infancia (década de los '80s) se escuchaba por todo el globo, en varios idiomas diferentes. Dejo aquí mismo el link, para quienes no la conozcan o no la recuerden: Soy el mañana del mundo, Coca-Cola.

Era la época de las canciones mundiales por la paz, edulcoradas y vacías de sentido real, en un contexto post-dictadura en mi país, con la ingenuidad (o anestesia generalizada) de una sociedad que permitía permear por sus poros tanta publicidad alevosamente light como le fuese posible. Recuerdo en los afiches de la escuela esos mundos rodeados de personas de todos los colores, algunos de ellxs quedaban boca abajo, en una perspectiva muy Exupery, cual estereotipo de un mundo redondo y feliz. Personitas sin cuello, estilo molde de jardín de infantes, con circulos rojos en los cachetes y caras de diferentes colores: negro, marrón, amarillo y un mal llamado "color piel", destinado para los blancos. Forma de nombrar a ese lápiz, afortunadamente desterrada o en vías de, gracias a las reflexiones, posicionamiento político y conciencia de muchxs profesorxs de plástica en los talleres de las escuelas hoy en día. Volviendo a la performance, arranco cantando tranquila y termino la canción golpeando el banco enardecida. Silencio. Pregunto al público: ¿Les suena esta canción? Los más jóvenes me dicen que no y los mando a googlearla entonces. El humor en mis prácticas es fundamental, es parte de mi forma de ser y estar en el mundo. Además, amo la inteligencia que tiene el humor. Y lo reivindico ejerciéndolo, ya que como todo paria, en el mundo serio

del arte, de las ciencias y de lo académico, se le designa un lugar menor dentro de las jerarquías de lo hegemónico. Lo sublime, lo elevado debe pisar al resto para permanecer donde se auto-ubica.

Mientras hago la pregunta de si conocen la canción o no, me paro, me muevo hacia el frente con mi "machete" de guión sostenido en una tabla porta-planillas u hojas de acrílico azul. Enumero algunas cosas relacionadas conmigo, luego insto a responder, señalando a dos o tres personas del público, con la ecuación: por sí o por no, ¿sos artista? La primera persona interpelada duda, ¿por qué tenemos tantas dudas ante esta pregunta? ¿Está mal asumirse como artista sin el permiso de otro que te describa como tal? ¿Por qué sucede esto? ¿Qué tan sacralizado está ese rol en la sociedad? ¿Será que está reservado solo para unxs pocos como nos quieren hacer creer? Me planto al frente y digo algo así:

> SOY ARTISTA,
> SOY MUJER,
> SOY MAMÁ,
> SOY DOCENTE,
> (CANTANTE NO SOY), CLARAMENTE COMO SE HABRÁN DADO CUENTA, SIN EMBARGO, NO VOY A DEJAR DE CANTAR PORQUE LO DISFRUTO, MIS DISCULPAS A LXS PROFES DE MÚSICA PRESENTES, el arte también está para eso: PARA DISFRUTAR
> SOY LA MANZANA PODRIDA QUE PUDRE AL RESTO DEL CAJÓN, como decía alguna pseudo-maestra que tuve por ahí en la primaria, etiquetada por ella o por el grupo de madres anti-feministas que me acusaban de meterle ideas locas en la cabeza a sus hijxs, o que sumaban quejas para sacarme de la bandera o intentar bajarme de algún premio que yo ni quería obtener…
> PERO UNA MANZANA PODRIDA TAMBIÉN ES SEMILLA, Y ESTO ME LO ENSEÑÓ EL ARTE.
> SOY SEMILLA que brota, da vida, HACE RAÍZ, ES RIZOMA…

Ya menos en personaje, les propongo hacer una actividad. Les reparto una hoja A4 a cada unx y lxs invito a responder: ¿Qué puede hacer el arte para transformar la vida de las personas? Aclaro que se puede responder con una frase, una palabra, un dibujo.

Surgen algunxs planteos: de que no hay que romantizar al arte, que no puede cambiar el mundo por sí solo, que el arte puede ser incluso facho o estar al servicio de la propaganda…

Insisto con la pregunta remarcando lo posible, ¿qué puede hacer el arte para transformar la vida de las personas, de a una por vez, al menos?

Posteriormente, lxs invito a realizar un avioncito con esa hoja de papel. Abro la ventana del aula-taller-auditorio que estaba casi en penumbras para que la invada la luz del día y lxs invito a arrojarlos por allí, a soltarlos. Abajo hay personas que reciben esos avioncitos, los abren, los atajan, los leen… En fin, se hacen preguntas.

El arte de pensar: una escuela que invite a hacerse preguntas con otrxs

En el ámbito escolar resulta imperioso no sólo transmitir la cultura, sino también transformarla (Dewey, 2010) habilitando el pensamiento crítico, la pregunta, la experiencia directa. Para ello, es preciso como docentes confiar en nuestrxs estudiantes, escucharlxs y meternos en su mundo, aprender de ellxs, de su propia cultura para generar reciprocidad (Gomes Da Costa, 2005). Activar el deseo por el saber para erradicar el sufrimiento escolar (Charlot, 2013). En la actualidad, la escuela ya no puede pretender que el alumnx se someta a los moldes de un perfil de estudiante ideal. Nos encontramos ante el desafío de sincerarnos y, más allá de buscar falencias en lxs estudiantes, empezar a repensar nuestro rol y nuestras prácticas como docentes-artistas. Dar cuenta de nuestro posicionamiento político, no solo frente al aula, sino en la vida misma, lo cual no tiene nada que ver con adoctrinar. Más aún, pensar en la escuela como un lugar propicio para poner en práctica el accionar colectivo: donde compartir y aprender a estar juntxs (Skliar, 2009), incluyendo nuestras diferencias, sean verdaderos aprendizajes en democracia. Cuando Skliar (2009) nos propone *"pensar al otrx como existencia"* (p. 14) nos invita a reflexionar sobre nuestras prácticas, a tomar una postura política direccionada hacia la búsqueda de un *"estar en común"* (p. 8) a nivel intergeneracional. Entendiendo que quien aprende se hace sujeto en el momento mismo de aprender (Paín,1983) y que el aprendizaje no le pertenece a ninguna persona de manera aislada, esto es haciendo foco en las funciones transformadora y socializante de la educación que propone la autora, y agrego, potenciada a través del arte y la cultura. Aprender es siempre con otrxs (Paín,1985), es un proceso intersubjetivo y singular, siendo la alteridad una condición misma del aprendizaje. Por eso, es preciso pensar en lxs estudiantes como sujetos activxs y autores, teniendo en cuenta que para que puedan aprender es preciso dejarlxs enseñar. Sobre esto nos interpela Fernandez (2003) en su desarrollo sobre el malestar en la cultura actual. Aquí se puede incorporar la propuesta de Gomes Da Costa (2005) en su pedagogía de la presencia, basada en reciprocidad y emancipación. O también ese valioso *"*enseñar es preguntar-nos*"* al que Edelstein (2014) hace mención. La docencia es ejercer esa

cuidadanía de la que nos habla Najmanovich (2020) no como concepto frizado de autor, sino como un proceso abierto de construcción colectiva para *"...cultivar el arte de los encuentros"* (Najmanovich, 2020, p.161).

A partir del texto de Elichiry (2004) surge la pregunta ¿quiénes fracasan en la escuela? El fracaso escolar se adjudica siempre a lxs estudiantes: se miden sus fallas, sus problemáticas y "desviaciones". Sin embargo, está a la vista que el fracaso es en todo caso de toda la sociedad, incluidxs nosotrxs, lxs maestrxs. Por otra parte, repensando las prácticas docentes y cómo mejorarlas, ya que no se trata de instalarse en la queja sino de accionar para buscar soluciones concretas, la autora destaca la importancia de tener en cuenta tanto el mundo psicosocial como el intrapsíquico, la necesidad de incorporar a los saberes previos, el saber hacer, la valorización de todo tipo de familias y su imperiosa incorporación a la vida escolar del niñx. Además, menciona el desafío de lograr una verdadera capacitación docente (Paín, 1985) que se vea reflejada en las aulas y propone descentraciones progresivas, correrse de los lugares jerárquicos (directivos, docentes: adultxs que detentan un poder) para ir en dirección hacia una comunidad de aprendizaje. Finalmente, propone algo clave para quienes ejercemos la docencia en y por el arte: *"...aceptar la función contradictoria de las prácticas educativas y orientar las propuestas según las posibilidades que brinda el contexto"* (Elichiry, 2004, p. 8) Esto último implica un enorme desafío que es pertinente abordar juntxs en el contexto de un Congreso centrado en la actualidad del arte, los procesos creativos, sus prácticas expandidas y territorialidades, especialmente en este grupo de trabajo 4: la investigación a través de la propia práctica artística.

A modo de conclusión…

Durante el congreso, he participado en todas las mesas que los horarios me han permitido. He tenido la oportunidad de conocer e intercambiar con colegas que aman lo que hacen, provenientes de diferentes lugares y he podido combinar esta experiencia con mi práctica como artista-docente incluso desde la elección de una opción performativa para mi presentación, algo que no en todos los ámbitos académicos de estas características se puede dar con facilidad, justamente por su formato más estructurado o incluso alejado de la práctica real o cotidiana en sí misma, como suele suceder con las carreras artísticas en general. Por eso, entre muchas otras razones, si algo me quedó claramente confirmado con este congreso, es que el arte es una herramienta profundamente capaz de generar transformación social. No romantizo la idea ni soy una "believer" enceguecida, más bien todo lo contrario: lo digo porque lo veo materializado cada día mientras ejerzo una docencia comprometida con el otrx

y con mi propia práctica como artista, con un profundo respeto intergeneracional, despojada de adultocentrismo, esquivando el bucle de la queja instalada, de esta enquistada *"*cultura de la mortificación*"* que Ulloa (1995) describe mejor que yo, para resistir estando vivxs en, para, con y a través del arte mismo. De hecho, me llevé una grata sorpresa al asistir a otra mesa y ver que mi perfoponencia hizo realmente semilla cuando un colega de Chile, Mariano Sánchez González, decidió tomar la posta y compartió en su propia ponencia sobre arte y cárceles, lo que él había escrito en el avioncito de papel, citando la acción que habíamos realizado en la mesa anterior. Fue hermoso ver cómo se van hilando acciones, pensamientos, como se va construyendo el conocimiento vivo: con otrxs y en arte.

Pensar y respirar arte; compartir, debatir y hacer, pero ahora, YA, de manera urgente, abrazando lo posible y proyectando siempre más. Resulta imperioso, en un contexto de motosierra y violencia ignorante, que nos encuentre más fuertes y activxs que nunca, en defensa del acceso a las artes, la cultura (sin jerarquizaciones culturosas), a la educación y particularmente a una universidad pública, gratuita y de calidad, donde el encuentro y el intercambio con otrxs sean posibles, a través de este tipo de congresos.

Bibliografía:

Augustowsky, G. (2012). Capítulo 1: El arte como experiencia; Capítulo 5: Las artes plásticas y su enseñanza en *El arte en la enseñanza*. Editorial Paidós Ibérica.

Camnitzer, L. (2021). *Arte y Pedagogía*[Ponencia]. Conferencia en el Salón de Honor de Casa Central UC, en el marco del Programa de Profesores Visitantes de la Escuela de Arte UC. Chile.

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC, Murcia, España. URL: https://es.scribd.com/document/235484527/DIDACTICA-de-LA-LIBERACION-Arte-Conceptualista-Latinoamericano

Charlot, B. (2013). *La relación con el saber de los alumnos y de los estudiantes.* [Conferencia]. Actas del V Encuentro Nacional y II Encuentro Latinoamericano sobre Ingreso a la Universidad Pública: Políticas y estrategias para la inclusión. Nuevas complejidades; nuevas respuestas(pp. 46-64).

Dewey, J. (2010). *Criterios de la Experiencia en Experiencia y educación* (pp 77-92). Editorial Biblioteca Nueva.

Edelstein, G. (2014). Una interpelación necesaria: Enseñanza y condiciones del trabajo docente en la universidad, en *Política universitaria (*N° 1). Instituto de Estudios y Capacitación – Buenos Aires, IEC-CONADU Editorial.

Elichiry, N. (2004). Fracaso escolar: acerca de convertir problemas socioeducativos en psicopedagógicos, en Nora Elichiry (comp). *Aprendizajes Escolares. Desarrollos en Psicología Educacional*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Manantial.

Facciolo, C. (2021). La escenografía en la Escuela Media: un aporte para la transformación social. Reflexiones acerca del Taller de Escenografía en el marco del Proyecto de Teatro Solidario de la Escuela Media N° 7 Colegio "PUEYRREDÓN" DE3. [Artículo] en *Revista EscenaUno. Experiencias didácticas y de investigación*, (Número 15 - Año VIII) Disponible en: http://escenauno.org/la-escenografia-en-la-escuela-media-un-aporte-para-la-transformacion-social-reflexiones-acerca-del-taller-de-escenografia-en-el-marco-del-proyecto-de-teatro-solidario-de-la-escuela-media-n-7-c/

Facciolo, C. (2023). *Una manzana*. [Tesis de Maestría], Lenguajes Artísticos Combinados, UNA.

Facciolo, C. (2024). *La Coordinación del área de expresión en la escuela media: un aporte para la trasformación social*. [Ponencia], en la ronda N° 4: La enseñanza de las artes en la educación secundaria, del Congreso Internacional Territorios de la Educación Artística en diálogo. Investigaciones, experiencias y desafíos, compilado en el libro: Conversaciones en torno a la educación artística. Reflexiones y experiencias compartidas en el I Congreso Territorios de la Educación Artística en diálogo. Bs. As., UNA.

Fernández, A. (2003). El malestar en la cultura actual en los modos de pensar, en Fernández A. *Los idiomas del aprendiente*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Fernández, A. (2003). Modalidades de enseñanza, en Fernández A. *Los idiomas del aprendiente*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Gomes da Costa, A. C. (2005). *La pedagogía de la presencia*, pp. 27-75. Ed. Losada

Najmanovich, D. (2020). Ni afuera ni adentro de las cajas: de la inclusión a la convivencialidad, en Untoiglich, G. y Szyber, G. *Las promesas incumplidas de la inclusión. Prácticas desobedientes*. Noveduc. Buenos Aires.

Paín, S. (1983). Aprendizaje y Educación y Dimensiones del proceso de aprendizaje, en *Diagnóstico y tratamiento de los problemas de aprendizaje*, Nueva Visión.

Paín, S. (1985). El conocimiento es el conocimiento del Otro, en *Estructuras inconscientes del pensamiento. La función de la ignorancia.* Nueva Visión.

Skliar, C. (2009). *La crisis de la conversación de alteridad*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Argentina.

Skliar, C. Escuela, Infancia y diversidad[Conferencia], en *Estar juntos*. Portal Aprender. Prov. Entre Ríos. URL: https://youtu.be/5rPEZhEObzI

Steiman, J. (2004). ¿Qué debatimos hoy en la didáctica? Las prácticas de enseñanza en la educación superior. Cap. 3: Sujetos, situaciones y escenarios de aprendizaje. *La actividad de aprender en la educación superior*. Bs. As., Colección Cuadernos de Cátedra, UNSAM. Baudino Ediciones.

Terigi, F. (2008). Lo mismo no es lo común en Diker, G. Y Frigerio G. *Posiciones acerca de lo común*. Buenos Aires. Del Estante Editorial.

Ulloa, F. (1995). *Novela clínica psicoanalítica: historial de una práctica*. Ed. Paidós..

WEB de consulta:

https://mariaacaso.es/

À BEIRA DO ABISMO: LUZ, MOVIMENTO E INTERMIDIALIDADE.

Jonas Estevão Ferreira Gomes. jonasefg.3m@gmail.com
Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes; UFMG.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palavras-chave: Iluminação cênica; intermidialidade; Loie Fuller.
Resumo: No presente artigo, exploramos o processo criativo que culminou na realização do espetáculo Abismo, concentrando nas funções desempenhadas pelo autor nas áreas de Iluminação, Vídeos e Videomapping. Além disso, abordamos a influência de Loïe Fuller na concepção e criação da obra. Também, oferecemos uma atualização teórica essencial, abordando conceitos contemporâneos de intermidialidade. Buscamos lançar luz sobre as nuances intermidiais presentes no processo de criação, contribuindo para um entendimento mais profundo das complexas camadas de significado e expressão contidas em Abismo.

I: No crepúsculo de ouro preto: A magia de Abismo no Festival de Inverno

Era o início de uma noite de inverno em Ouro Preto, Minas Gerais. Naquela ocasião, ocorria o penúltimo dia do Festival de Inverno de 2022. O público começava a se aglomerar no jardim de entrada do Museu da Escola de Minas, iluminada por luzes de diversas cores. Em um dado momento, os portões foram abertos, permitindo a entrada dos espectadores, e o som de máquinas de escrever tornou-se audível, marcando o início do espetáculo Abismo[16].

Os espectadores se deparavam com uma mesa de escritório à direita, onde três personagens (Ex-Funcionário, Colega de Repartição e Chefe) realizavam ações repetitivas em um ambiente que evocava as repartições públicas das décadas de 1930-40. A cena era iluminada exclusivamente por lâmpadas halógenas de filamento no teto e dois abajures sobre as mesas do escritório (Figura 1). Essa configuração de iluminação, juntamente com a cenografia e a sonoplastia, contribuía para uma visualidade realista da encenação. O público se aglomerava pelo espaço até que os atores iniciassem um diálogo no qual o Chefe cobrava o Ex-Funcionário.

Em determinado momento, há uma ruptura nas ações, e o Colega de Repartição rompe a realidade realista estabelecida até então, dirigindo-se ao público com um breve monólogo

[16] O espetáculo completo pode ser conferido através do link: https://youtu.be/VFinotGj6Gg. Acesso em: 06 jan. 2024.

sobre o Ex-Funcionário. Nesse ponto, a cena passa a ser iluminada por refletores cênicos halógenos. Após o monólogo, os personagens permanecem imóveis, enquanto as ações do Ex-Funcionário se intensificam, acompanhadas pela sonoplastia. Ao som de badaladas de sinos, o Ex-Funcionário se despe do traje formal e se dirige ao pátio do Museu, vestindo uma roupa neutra.

Durante o trajeto até o outro lado do pátio do museu, o personagem era iluminado por refletores de LED, que acendiam conforme o Ex-Funcionário se deslocava em direção a uma instalação interativa situada na escada de pedra que conduzia ao mezanino. Através de uma sequência de movimentos, um arco-íris surgia em uma névoa d'água, acompanhando a coreografia do ator por meio de sensores de movimento. Quando mais badaladas ressoam, surge no mezanino, no extremo oposto do local, a figura do último personagem do espetáculo, a Bailarina.

Vestindo um figurino branco com longas mangas que cobriam todo o seu corpo, a personagem era banhada por uma profusão de luzes e cores que tingiam seus trajes enquanto se movia até o centro do pátio ao encontro do Ex-Funcionário (Figura 2). O espetáculo culminava com a separação das duas figuras, restando apenas o Ex-Funcionário no cenário.



Figura 1: Cena Escritório, espetáculo Abismo. Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.



Figura 2: Bailarina e Ex-Funcionário, espetáculo Abismo. Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

O museu agora era iluminado por uma pálida luz branca e por uma projeção na parede, que replicava toda a dramaturgia do espetáculo. A atmosfera assemelhava-se a um ambiente manicomial, reforçada pelas ações e texto do personagem, que mergulhava em um devaneio questionador de sua própria realidade. O espetáculo concluía-se com a voz do Chefe

repetindo a primeira linha da dramaturgia, momento em que as luzes assumiam um tom âmbar, remetendo à cena inicial do escritório.

A encenação era estruturada em dois momentos distintos: o real e o onírico. A primeira parte baseava-se no conto O Ex-Mágico da Taberna Minhota do escritor mineiro Murilo Rubião (2016). Dessa narrativa, extraímos a figura do funcionário público e exploramos sua insatisfação com a rotina diária, monótona e repetitiva.

O aspecto onírico emerge no momento de delírio do Ex-Funcionário, quando há uma ruptura da realidade realista estabelecida na cena, culminando no aparecimento da Bailarina. Esta personagem foi inspirada na visualidade da icônica obra Dança Serpentina (1892) da bailarina Loïe Fuller, influenciando profundamente o figurino, a coreografia, a iluminação e a sonoplastia. A composição estética da encenação se beneficiou dessa inspiração, integrando elementos visuais e sonoros para criar uma atmosfera evocativa e surreal. Explicamos que "As experimentações de Fuller, iniciadas no final do século XIX, foram fundamentais para que, com um vestido branco com longas mangas, explorássemos um novo universo de relação material e física da luz" (Christófaro; Gomes & Baldin, 2023, p.12).

A figura da Bailarina remete à comparação com o figurino de Loïe Fuller. O traje branco, com longas mangas, possui a capacidade singular de conferir movimentos fluidos à performance, introduzindo novas dimensões e imagens cênicas de notável expressividade. Esse figurino não apenas homenageia a inovação de Fuller, mas também amplifica a expressividade e a plasticidade da coreografia, enriquecendo a experiência estética do espetáculo.



Figura 3: Loïe Fuller. Espetáculo Dança Serpentina. Fonte: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, 1892. Disponível em: https://digitalcollections.nypl.org/items/933a3a13-a105-a27e-e040-e00a18064799. Acesso em: 09 jan. 2024.

Figura 4: Bailarina. Espetáculo Abismo. Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

A escolha do tecido Helanca Light para a encenação de Abismo foi estrategicamente fundamentada em sua notável capacidade de absorção da luz. Esse material foi habilmente empregado para induzir movimentos e construir imagens cênicas que estimulam o imaginário do espectador, mantendo-se fiel à inspiração estética de Loïe Fuller.

II: Entre mídias e palcos: Uma reflexão sobre a Encenação Intermídia

A encenação de Abismo englobava diversos aspectos e linguagens cênicas em sua composição, integrando luz, som, cenografia, figurino e maquiagem, além de projeções de vídeos e uma instalação interativa. Até a estreia, o grupo denominava a encenação de espetáculo multimídia. Durante meu trabalho de conclusão de curso (Gomes, 2023), questionei o uso desse termo para se referir ao espetáculo. Aqui, elaboro os motivos pelos quais considero mais apropriado referir-se a ele como um espetáculo intermídia, com base nas discussões e contribuições de Patrice Pavis (2010), Marcelo Denny (Leite, 2012) e Claus Clüver (2012).

Clüver (2012, p.9), a respeito da intermidialidade, diz que, conceitualmente, ela “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”. Para compreendermos essas conexões, é necessário examinar o conceito de mídias e sua interação com as artes cênicas. O autor (Clüver, 2012, p. 9) enfatiza que as mídias são veículos de comunicação que transmitem signos, sendo consideradas como "mídia de comunicação" que constitui a base de todo discurso sobre mídias e, consequentemente, sobre a intermidialidade.

Pavis (2010) argumenta que o teatro pode ser considerado como uma mídia por si só, uma vez que seus elementos mais comuns são formados por uma variedade de mídias interconectadas. Ele explora essa concepção, ressaltando as críticas dirigidas à dicotomia entre teatro e mídia. Tal abordagem reforça a ideia de que o teatro não apenas incorpora diferentes mídias, mas é ele próprio uma mídia multifacetada, desafiando a concepção convencional que separa essas formas de expressão. Dessa maneira, o autor busca ampliar a compreensão do teatro como um campo interdisciplinar, intrinsecamente ligado a diversas linguagens midiáticas:

> quando se faz referência ao teatro e às mídias, sugere-se, implicitamente, não apenas que o teatro não é uma mídia e que ele precede e domina estas últimas, mas, sobretudo, que as mídias técnicas, as tecnologias novas ou antigas (vídeo, filme, projeção de imagens) "invadem" o espaço inviolável da representação, ela própria limitada ao desempenho do ator, até à escuta do texto. (...) Porém, o teatro não tem sempre recorrido às tecnologias de toda espécie? E estas, estão tão afastadas da noção de mídia? (Pavis, 2010, p.174).

O professor Marcelo Denny (Leite, 2012, p. 12) ressalta a resistência encontrada ao classificar o teatro como uma mídia, uma vez que muitos ainda o veem como uma fusão de diferentes formas de arte, como literatura, pintura e música, ao invés de concebê-lo como uma expressão artística autônoma ou sintética. No entanto, alinhado à última reflexão de Pavis, o professor nos leva a considerar a complexidade do teatro como uma forma de comunicação que, ao longo de sua história, tem empregado uma variedade de meios, desafiando a visão convencional que o associa apenas a outras formas de arte.

Ao considerarmos o teatro como uma mídia independente, podemos explorar as questões relacionadas à concepção de encenação multimídia e intermídia. Denny e Pavis discutem diferentes perspectivas sobre o que constitui um teatro multimídia. Pavis (2010, p. 178-179) define o teatro multimídia como a convergência de tecnologias sem limitações espaço-temporais da representação, enfatizando que o aspecto essencial dessa forma de encenação é o impacto das mídias no palco, incluindo projeções cinematográficas, vídeo, imagem digital, imagens virtuais e novas tecnologias, tanto atuais quanto futuras. O foco principal desse tipo de encenação está na presença de várias mídias no palco, independentemente de sua coerência dentro ou fora do contexto da encenação. Por outro lado, Denny expressa críticas em relação ao emprego indiscriminado desse termo, argumentando que “com frequência o termo ‘multimídia’ é aplicado indiscriminadamente a qualquer performance que use algum tipo de vídeo, filme ou CGI - computer generated imagery (imagens geradas por computador) em performance ao vivo” (Leite, 2012, p.15).

Os dois autores apresentam diferentes interpretações, quando Denny propõe uma definição para o que ele chama de teatro intermídia. Nesse tipo de produção teatral, ocorre uma interação tão intrínseca entre as mídias empregadas no palco e cada aspecto da encenação que se torna impossível dissociar o uso dessas mídias do evento cênico:

> (...) há uma interação mais extensiva entre performer e noções remodeladas do personagem e do atuar, em que nem o material ao vivo nem o material gravado fariam muito sentido utilizados independentemente, a interação entre mídias altera substancialmente a forma como essa respectiva mídia funciona convencionalmente e convida a uma reflexão sobre sua natureza e seus métodos (Leite, 2012, p.15-16).

Enquanto Pavis concebe a presença de qualquer mídia no palco como uma encenação multimídia, Denny distingue entre aquelas produções que utilizam as mídias como formas de representação como multimídia, e aquelas que as integram como elementos cênicos essenciais à estrutura da encenação como intermídia. Assim, para analisar as relações entre as diversas mídias na encenação teatral, adotaremos os conceitos propostos por Denny.

Em 2019, a professora Bruna Christófaro concluía sua pesquisa de doutorado, retornando a Ouro Preto. Para realizar esta etapa em colaboração com o grupo de pesquisa e extensão Midiactors. Esta fase final consistia na elaboração de uma apresentação cênica, derivada da instalação desenvolvida durante o período em que a professora realizava seu doutorado na Universidade de Lisboa, cujo objetivo e hipótese da tese era explorar a construção do espaço cênico por meio das tecnologias de interatividade (Matosinhos, 2021).

A instalação, intitulada Arco-Íris: Entre o real e o sonho, baseava-se na manifestação de um arco-íris captada por meio dos movimentos dos transeuntes pelo sensor de movimento Kinect. O propósito era desenvolver a instalação para criar uma apresentação cênica a partir da aparição do arco-íris. Com a colaboração do grupo Midiactors, surgiu a performance Rainbow[17]. A construção dessa performance envolvia a relação entre a projeção do arco-íris, o corpo do ator e a composição cênica.

A partir dessas iniciativas artísticas, o grupo se reúne em 2022, após o período de pandemia, para dar continuidade ao desenvolvimento do que viria a se tornar o espetáculo Abismo. No contexto da encenação, há dois momentos distintos que envolvem o uso de mídias de projeção. O primeiro ocorre antes da aparição da Bailarina, quando o Ex-Funcionário executa uma sequência de movimentos corporais que culmina na manifestação do arco-íris. Essa instalação foi utilizada para estabelecer uma conexão dramatúrgica entre os elementos realistas e oníricos essenciais para a narrativa da encenação.

No entanto, a instalação originalmente concebida como parte do trabalho de doutorado da coordenadora do grupo não estava completamente adaptada para ser utilizada no contexto

[17] O vídeo teaser da apresentação pode ser conferido no link: https://youtu.be/NYuZZ7XVRqI?si=_3kDdpxhxa80Mjv5. Acesso em: 30 jan. 2024.

teatral, devido à falta de materiais técnicos específicos necessários. Para contornar essa questão, foram realizadas algumas adaptações na instalação, incluindo uma revisão completa do código de programação para a captação de movimentos. Dessa forma, a instalação original foi transformada em uma obra independente, projetada especificamente para integrar-se ao espetáculo Abismo.

No segundo momento, durante o último monólogo do Ex-Funcionário, enquanto o personagem mergulha em seu delírio e confronta o abismo de sua existência, empregamos a técnica de projeção mapeada[18]. Por meio dela, foi projetado um vídeo na parede do museu contendo partes da dramaturgia do espetáculo, incluindo rubricas, anotações, diálogos e indicações de luz e som.

A integração entre as diferentes mídias atinge um nível tão intrínseco de interconexão que se torna praticamente impossível separá-las (Gomes, 2023, p.17), resultando em um espetáculo que transcende a mera categorização de multimídia, conforme originalmente concebido pelo grupo. Essa convergência de linguagens midiáticas não apenas reafirma a proposta inicial do grupo, mas, mais especificamente, confere ao espetáculo um caráter intermídia, conforme delineado por Leite (2012). Dentro desse contexto, a intermidialidade (Clüver, 2012) emerge como um elemento essencial na estruturação e compreensão da encenação, destacando a interação e a harmoniosa coexistência das diversas formas de expressão midiática. Quando combinadas, essas formas resultam em uma experiência estética e narrativa enriquecedora no âmbito do espetáculo teatral.

III: A dança da luz: Um encontro onírico no Museu da Escola de Minas

A influência da Dança Serpentina[19] de Loïe Fuller na concepção do espetáculo nos levou a investigar os limites da iluminação cênica. Diante da lacuna de informações técnicas na obra de Fuller, encontramos orientações valiosas em Aisthesis - Corpos translúcidos (2018), uma obra co-coordenada pela iluminadora e técnica de iluminação Natasha K. Leite. Inspirados pela experiência sensorial de Fuller e pelos insights de Leite, nos engajamos na criação da iluminação para o espetáculo, buscando fundir luz e movimento para estimular a imaginação do público e provocar sensações singulares. Este ensaio explora a jornada criativa inspirada

[18] Projeção mapeada ou *videomapping* é definido como "agenciamentos específicos entre a forma e o conteúdo audiovisual projetado com o espaço (superfície de projeção), e seus contextos situacionais específicos" (MOTTA, 2014, p.52).

[19] *Danse serpentine*. Canal *Spectacles Sélection*. Youtube, 2021. *Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YsDrYIHr_pQ&ab_channel=SpectaclesS%C3%A9lection. Acesso em: 17 jan. 2024.*

em pioneiras como Loïe Fuller, delineando os estágios iniciais para a realização de uma experiência visual e sensorial única em Abismo.

Natasha K. Leite, além de atuar na direção do espetáculo, assinou a concepção e operação do desenho de luz. Em uma entrevista concedida ao canal da ideia a luz[20], no YouTube, Leite compartilhou insights sobre o processo criativo do espetáculo, com foco na iluminação. Durante a entrevista, Leite mencionou que a figura de Fuller surgiu por meio de provocação pelo movimento Mulheres na Luz e destacou a importância da pesquisa de uma figura feminina pioneira no campo da Iluminação Cênica. Natasha explicou que Loïe Fuller provocava o público, desviando o foco do corpo e enfatizando o movimento para estimular a imaginação dos espectadores, e a pesquisa para o espetáculo baseou-se nesse conceito. A visualidade era construída a partir de múltiplas representações, com o objetivo de provocar sensorialmente o público por meio de um "corpo-luz", uma luz tangível e material obtida por meio de tecidos.

Com base nos relatos da Iluminadora sobre seu processo criativo, iniciamos nossa primeira concepção da iluminação de Abismo, integrando-a à criação de vídeos que se conectam ao espetáculo. Além da estética visual, nossa principal preocupação era o espaço de apresentação. Desde o princípio, planejamos não utilizar um espaço teatral convencional. Após discussões, obtivemos acesso ao pátio do Museu da Escola de Minas da UFOP, onde começamos a desenvolver não apenas um possível rider técnico de iluminação, projeção e sonorização, mas também a concepção geral da encenação adaptada àquele espaço específico. Considerando que ocuparíamos um espaço não convencional, várias questões precisavam ser consideradas, com ênfase nas preocupações relacionadas à infraestrutura elétrica. Nem todos os ambientes oferecem condições elétricas adequadas para suportar refletores de alta potência energética comumente usados em teatros. A análise inicial revelou restrições na capacidade de carga da rede elétrica do museu. Diante disso, optamos por priorizar o uso de equipamentos de LED desde os estágios iniciais da produção. Essa decisão foi fundamentada no menor consumo de energia desses dispositivos em comparação com os refletores halógenos convencionais, além das possibilidades de uso de cores proporcionadas pelos LEDs.

A iluminação proveniente dos refletores de LED seria empregada no que denominamos de momento onírico do espetáculo, no qual exploramos as profusões de cores e possibilidades proporcionadas pelo equipamento, com o intuito de criar uma imersão no subjetivo e na

[20] A entrevista *Natasha Leite e a criação da luz para a dança"AISTHESIS - Corpos Translúcidos"* está disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=BzpB-mUm9bg&t=1243s. Acesso em: 24 mai. 2024.

introspecção do Ex-Funcionário. Por outro lado, o primeiro momento do espetáculo, situado no escritório, exigia uma visualidade mais fiel à representação de um ambiente de escritório dos anos 1930-40. Optamos por incluir lâmpadas de filamento residenciais suspensas no teto do espaço cênico. Desta forma, delineamos o processo de concepção da iluminação do espetáculo, com a consideração central voltada para a criação de um ambiente que expressasse traços de realismo e familiaridade, especialmente dentro do contexto do cenário do escritório.

Portanto, a abordagem adotada para a iluminação e sonorização visava deliberadamente a introdução de elementos que promovessem uma ruptura narrativa, instaurando uma dissonância com a realidade proposta anteriormente. O cuidado na construção desses dois aspectos cênicos buscava, assim, alcançar um equilíbrio entre a expressão de uma atmosfera cotidiana e a introdução de elementos disruptivos que enriquecessem a experiência estética e sensorial do espectador durante o momento onírico.

É essencial compreender o conceito de luz ativa. O termo "luz ativa", utilizado por Adolphe Appia (2005), descreve uma iluminação que adentra a cena e a transforma completamente, atuando de forma intrínseca a ponto de interferir e contribuir significativamente para a criação de novos significados na encenação. “É uma camada que impulsiona o movimento cênico, capaz de gerar novos significados, interpretações e complexidade para a criação artística” (Gomes, 2023, p. 5).

A partir dessa perspectiva, concluímos que a iluminação em Abismo apresenta a característica de agir ativamente na concepção cênica. A luz interfere na cena de tal maneira que não há uma separação clara entre a encenação e os efeitos criados pela iluminação, assim como pelos outros elementos, como a sonoplastia, o espaço, as projeções e os trajes de cena.

> Em Abismo, a iluminação cênica consegue criar o movimento necessário para evidenciar, destacar, propor e compor cenicamente a subjetividade do interior dos personagens, tomando assim uma função ativa na construção do espetáculo (Christófaro; Gomes & Baldin, 2023, p.12).

A luz transcende sua função meramente iluminativa no espaço cênico, estabelecendo uma interação dinâmica e intrínseca com todos os elementos que compõem a encenação. Ao moldar a atmosfera, influenciar a percepção e estimular a interpretação do público, a iluminação emerge como um componente vital na construção da narrativa e na evocação de emoções. Desta forma, concluímos que, em Abismo, a iluminação não se limita a ser um

mero adereço ou recurso funcional, mas constitui uma força cênica que contribui de forma significativa para a integridade e a profundidade da experiência teatral como um todo. A luz ativa presente em Abismo incita a imaginação do espectador e facilita a imersão na realidade teatral, auxiliando na construção de um universo ficcional que envolve a encenação.

IV: Considerações finais

Considerando as múltiplas dimensões e complexidades apresentadas pelo espetáculo Abismo, é evidente a profundidade e a riqueza que a encenação alcançou ao explorar a interação entre diferentes elementos cênicos. A narrativa, que transita entre o real e o onírico, teve na iluminação não apenas um componente acessório, mas sim uma força vital que permeia cada aspecto da experiência teatral. Ao interagir de maneira dinâmica com cenografia, figurinos, sonoplastia e, principalmente, com a interpretação dos atores, a luz não só delineou o espaço cênico, mas também desempenhou um papel fundamental na construção da atmosfera, na manipulação da percepção do público e na evocação de emoções profundas. Através dessa interação sinérgica, a iluminação se revelou como uma força cênica que transcendia sua função inicial, contribuindo significativamente para a integridade e a profundidade da experiência teatral como um todo.

A abordagem intermídia adotada não apenas ampliou as fronteiras do teatro contemporâneo, mas também desafiou as noções tradicionais de encenação e produção teatral. Ao integrar uma variedade de mídias e linguagens cênicas, desde projeções de vídeo até instalações interativas, o espetáculo criou um ambiente imersivo e envolvente, que transcendeu as limitações de um palco convencional. A convergência dessas diversas formas de expressão midiática não apenas enriqueceu a experiência estética do espectador, mas também proporcionou uma reflexão mais profunda sobre as relações entre arte, tecnologia e narrativa. Assim, através da interação harmoniosa entre mídias, Abismo não apenas encantou o público, mas também provocou uma reflexão sobre as possibilidades e os desafios da encenação intermídia no contexto contemporâneo das artes cênicas.

Referências:

Appia, A. (2005). A obra de arte viva (3 ed). Escola Superior de Teatro e Cinema.

Camargo, R. G. (2012). Função estética da luz. Perspectiva.

Christófaro, B., Gomes, J. E. F., Baldin, P. M. (2023). ABISMO: Espacio escénico y tecnologías multimedia. EscenaUno, Vol (18), 1-17.

https://doi.org/10.5281/zenodo.10076140.

Clüver, C. (2012). Intermidialidade. PÓS, 8–23.

Gomes, J. E. F. (2023). Iluminação cênica e projeção de imagens: o uso de tecnologias para se compor o espaço cênico. Universidade Federal de Ouro Preto.

Leite, M. D. T. (2012). Caleidoscópio digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea. Universidade de São Paulo. http://doi.org10.11606/T.27.2012.tde-21022013-153602.

Matosinhos, B. C. (2021). ENTRE O REAL E O SONHO: Criação interdisciplinar para o Espaço Cênico interativo. Universidade de Lisboa.

Mota, M. H. (2014). Video mapping / projeção mapeada: espaços e imaginários deslocáveis. Universidade de Brasília, Brasília.

Pavis, P. (2010). A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas. Editora Perspectiva.

Rubião, M. (2016). Obra completa: Edição do centenário. Companhia das Letras.

LA INTIMIDAD COMO CONVENCIÓN EN EL TEATRO LAMBE LAMBE.

Mauricio Funes Zaina. ilmaurice@hotmail.com.
Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo - FAD). Artes del Espectáculo. Mendoza, Argentina/Dirección General de Escuelas. Instituto de Educación Superior 9-028 "Prof. Estela Susana Quiroga" (DGE - IES 9-028). Mendoza, Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Intimidad; lambe-lambe; títeres.
Resumen: El teatro lambe lambe parte de la premisa de hacer obras de títeres, dentro de una caja y para solo una persona. Se trata de un acontecimiento teatral, pero íntimo. Dicho esto, me pregunto ¿cómo se construye (procedimentalmente) la sensación de intimidad que el lenguaje exige? Tomando los aportes del artista investigador Ricardo Lista, aparece la posibilidad de que esta "intimidad" sea una convención teatral. Es a partir del patio de cajitas que las innegables asimetrías entre intérprete y espectador caen en el olvido. Finalmente, es el aspecto colectivo del lambe lambe (poco tenido en cuenta) lo que posibilita transformar el espacio y las experiencias que podemos tener en él.

Lambe lambe.

En esta mesa, donde habrían de aparecer prácticas artísticas que dialoguen con la territorialidad, voy a hablar, como titiritero, de un tipo de espectáculo en el que, llegado el momento de hacer función, no pareciera tan importante lo que se despliega, lo que ocupa del espacio, como lo que lo circunscribe; me refiero al teatro lambe lambe. ¿Qué es el teatro lambe lambe? Es una modalidad dentro del teatro de títeres que parte de la premisa de hacer obras en una caja (un mini teatro) y para un solo espectador. Las obras son necesariamente breves y durante este tiempo, quien anima los títeres, se sitúa de un lado de la caja mientras que, quien oficia de público, mira el show desde el otro lado. Las lambes se ven a través de una mirilla y su banda sonora se escucha por unos auriculares. El lambe lambe vuelve posible el precepto de Peter Brook (2015) según el cual lo único que se requiere para hacer teatro es una persona actuando mientras otra la observa. Si bien es cierto que se podría hacer teatro para un solo espectadore, también lo es, que el teatro no se piensa ni se desarrolla como práctica personalizada, de uno a uno. Sea como sea, el lambe lambe, que también es una modalidad teatral contemporánea (nació en 1989), tiene estas reglas, pero en la práctica no se

expresan de un modo tan estricto. Por suerte todavía no hay una policía del lambe lambe que diga: esto es y esto deja de ser. Hasta recién decía que la principal característica es hacer función para un solo espectadore, sin embargo, a partir del concepto de teatro en miniatura dentro de una caja, hoy también podemos encontrar obras para más personas (para dos y hasta para tres). Mismas circunstancias suceden con la definición de espectáculos de títeres; ya que dentro de una lambe podrían hacerse obras sin utilizarlos, mostrando en escena partes vivas (del cuerpo). Del mismo modo sucede con los elementos técnicos que explicaba: hay obras que prescinden de los auriculares (haciendo la sonorización en vivo), otras prescinden de mirilla, incluso algunas prescinden de caja.

Algo en lo que hay consenso, al hablar de lambe lambe, es que se trata de un acontecimiento íntimo. Pareciese que parte de la teatralidad del lambe lambe pasa justamente por generar este encuentro íntimo, este encuentro "uno a uno"; algo que, a su vez, amplía el universo de lo posible dentro del teatro. Para Arthur Danto "(…) mientras más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte" (2013, p.70). El teatro, más allá del lambe lambe, propone una situación de convivialidad; el escenario es la arena pública donde se expresan las inquietudes colectivas. Ahora bien, ¿todo lo que nos pasa puede ser llevado a escena? Pareciese que no. Incluso hay experiencias a las que "(…) tomando la etimología imaginaria, aunque justificable de la palabra obsceno" (Arribas, 2006), debieran quedar fuera de lo que puede mostrarse en un escenario. Valga para ello un ejemplo: la necesidad que tuvieron Denisse di Santos e Ismine Lima para crear "La Danza del Parto", el primer espectáculo de lambe lambe. En el momento que Lima está dando a luz, llaman a su esposo para que vea cómo va asomando la criatura. La sensación de estar dado un espectáculo de la vida la llevó a, junto di Santos, ponerse a la tarea de crear un espectáculo de títeres que transmitiese esa sensación. Pero claro, eran temas que, según la moral de la época no era posible llevar a escena; ¡menos para hacer una obra de títeres! Si hay gente que hoy, incluso con la ESI, se escandaliza, imaginen en esa época. ¿Cómo resolvieron el problema? De la forma en que todes se imaginan: hicieron la obra dentro de una caja de fotografía antigua (que en Brasil se les llama lambe lambe). Ellas descubrieron que hay cosas que en el gran escenario no podían decirse y para ello generaron una situación de intimidad entre titiritere y espectadore. Teniendo en cuenta este nacimiento uno entiende porqué Ismine Lima y Denise di Santos insisten en que (más allá de las variaciones que la técnica ha ido teniendo a lo largo del tiempo) [a] el objetivo principal del lambe lambe es compartir un secreto y que [b] las lambe lambe tienen que ser para un solo espectadore.

Así planteada la cosa, con un secreto entre manos, con una complicidad entre lambeire y espectador, parece natural que quienes ven por primera vez una obra de este tipo, se sientan emocionades; sobre todo ante la sensación de "me está haciendo una función para mí". Trayendo a Gaston Bachelard, podría decir que la experiencia de ver una lambe lambe generaría una relación similar a lo que pretende establecer la poesía. Para él, la poesía "pone al lenguaje en estado de emergencia" (2000, p. 15), en el sentido que está un poco por encima del lenguaje significante; una poesía no vale por lo que pragmáticamente refiere sino por el impulso vital que carga. De igual modo, suele ocurrir que la narración, la estética o la animación de los títeres, quedan opacadas por el acontecimiento de intimidad que el dispositivo propone. No es descabellado ir más allá y decir directamente que "la historia que cuenta" un espectáculo lambe lambe, lo que narra, es el encuentro íntimo entre dos personas, entre dos extraños: titiritere y espectador. En el fondo, de eso habla el lambe lambe, sea el espectáculo que sea. Recién decía que, desde el punto de vista de su inscripción territorial, más que expandirse en el espacio, las experiencias lambe lambe parecen circunscribirse, volverse pequeñas. Todo esto equivale a decir que este tipo de teatro tiene una dificultad para la masividad, para generar un discurso en plural; y esto, justamente, porque encuentra su potencia en el hecho de proponer experiencias singulares. El lambe lambe apuesta por generar, en el mundo hipermediatizado en el que vivimos, un encuentro; tan simple como encontrarse. Contacto. Contacto visual.

Venimos de una época muy oscura, la pandemia, en la que el contacto estaba directamente prohibido; y asistimos a otra también oscura, con el ascenso de los discursos totalitarios que promueven el odio, el pavor ante quien es distinto. Protegidos por las pantallas de los dispositivos nos espantamos ante la presencia de un otro amenazante. El lambe lambe aparece entonces como un dispositivo para contagiarnos humanidad. "Contagiar humanidad" parece una frase sacada de Artaud, pero no, de hecho es el eslogan del Festilambe, el festival de cajitas más importante del mundo, que se hace en Valparaíso. Volviendo a Bachelard; para él, un lector apasionade siente que las palabras de la poesía le conciernen, le son propias; y "como si el lector fuera el fantasma del escritor" (2000, p. 15) les espectadores salen de un lambe lambe con la certeza de haber vivido una experiencia singular con un desconocide. Vivir una experiencia íntima, en la calle, con un otre y poder contarla, poder dar testimonio, es quizás el mayor logro del lambe lambe.

Ahora bien, dicho eso, ¿cómo se genera intimidad? Porque une (yo, ustedes) con el solo hecho de vivir en una sociedad atraviesa innumerables situaciones en la que comparte junto con un desconocide: subirse a un ascensor y que haya otra persona; ir a comprar verduras y

que no esté sino la verdulera; ir a la peluquería; viajar en taxi (con Arjona al volante)… No, eso no pasa; difícilmente describimos esas situaciones como momentos de intimidad; sin embargo, cuando les espectadores tratan de describir una experiencia lambe lambe, sí. La pregunta entonces es ¿por qué en otros ámbitos no y el lambe lambe sí? Y la respuesta que voy a dar acá no debería sorprender a nadie, dado que es el título de la ponencia que estoy dando… "La intimidad como convención en el teatro lambe lambe". La intimidad en el lambe lambe, y esta es mi hipótesis, es el resultado de una convención teatral. En el teatro tradicional la principal convención es que lo que sucede en el escenario es una ficción que estamos mirando (si bien todas las actividades sociales generan acuerdos de comportamiento que se van convirtiendo en convenciones y si bien es cierto que el teatro está atravesado por infinidad de ellas). El escenario, a la vez que separa (público de intérpretes) habilita un montón de otras cosas: ¿por qué alguien que se desnuda en el escenario no lo haría en la vía pública, en la vereda del teatro? Porque ahí no está habilitada esa convención. Lo mismo sucede con les espectadores: el escenario habilita la mirada, niega la convención social que prohíbe a que una persona pueda quedarse mirando fijamente a otra durante un rato e instaura otra donde eso es posible. Lo que en la vía pública no podría ser hecho, en el escenario sí.

Bien, la pregunta que recién hacía, pero mejor formulada sería: si el escenario es el procedimiento que utiliza el teatro tradicional para generar su convención, ¿cuál es el o los procedimientos que ejecuta un lambeiro para generar intimidad? Mi hipótesis es que no está en la caja en sí, sino en el patio de cajitas. Con *patio de cajitas* me refiero al espacio en el que confluyen varias obras de teatro lambe lambe para hacer función; sea éste abierto o cerrado, delimitado, circunstancial o itinerante. Para hablar del patio de cajitas me valdré de lo que propone el lambeiro Ricardo Lista (comunicación personal, 2024) en sus talleres de construcción de cajas. Lo que este artista investigador ha desarrollado para potenciar futuras creaciones lambe lambe, puede bien servirnos para comprender mucho más profundamente las obras ya existentes.

Para Ricardo Lista una jornada de cajitas lambe lambe está compuesta por tres cuerdas: [a] la *interior*, [b] la *exterior* y [c] la *del espacio* (es decir, la del patio de cajitas). La metáfora es la de tres filamentos (cada uno con su energía y lógica particular) entorchados en una misma soga; estas tres cuerdas o dimensiones, están entrelazadas en función de dar solidez a un lenguaje que las engloba: la experiencia de teatro lambe lambe situada (en determinado lugar y tiempo). [a] *La cuerda interior* remite a lo que sucede dentro de la caja, "el espectáculo": títeres, banda sonora, escenografía, dramaturgia; lo que se experimenta al ver por la mirilla. Muy ligada a la primera, está [b] *la cuerda exterior*: cómo está ornamentada por fuera, pero

además cuál es la perfomance del artista, su vestuario, cómo recibe a cada espectadore... Lo que hay en el interior debería corresponder con lo que hay en la exterioridad. Cabe aclarar que, si bien el público percibe primero la cuerda exterior y luego la interior, y que ambas son necesarias para definir una micropoética, la parte interna es central; une espectador podría asegurar haber visto una cajita al mirarla solo por dentro (tal como pasa al verla en vídeo), pero nunca al contrario (al verla solo por fuera). Tiene lógica pensar [a] lo interno y luego [b] lo externo porque, además, así nos aparece durante el proceso creativo: se empieza a pensar la obra por dentro y, luego, se buscan elementos plásticos y performativos que complementen, anticipen o se opongan desde afuera; hay un movimiento dialéctico entre ambas cuerdas, que suele iniciar desde dentro.

Siguiendo con el movimiento centrífugo, hablaremos ahora del patio de cajitas. La tercera cuerda es [c] la *del espacio*, el contexto y las relaciones que establece cada cajita con las demás. Lista parte de la afirmación que, cuando se instala un grupo de cajitas, el espacio se transforma. Porque si bien las lambe lambe se presentan como una experiencia teatral de uno a uno, íntima; les titiriteres que hacemos este tipo de teatro, nunca lo hacemos en soledad (nunca o casi nunca). Parece ser que la dinámica más adecuada es la de organizarnos en una grupalidad, en un patio de cajitas. Esta tercera dimensión señala la decisión política de sostener colectivamente una propuesta íntima. Estos encuentros suelen ser en su mayoría esporádicos y eventuales. Si bien es cierto que algunos colectivos de cajitas producen espectáculos dentro de los que interactúan varios espectáculos diferentes, como “Espia Só!” de la Cía Andante; incluso en estos casos, cuando participan de festivales y comparten el espacio con otras obras, se adaptan a la nueva y esporádica grupalidad que el evento les exige. En esos encuentros, sería impensada la propuesta de cambiar los títeres para que se parezcan a los que trajo el otre o que el lambeiro que está enfrente mío reciba al público tal como lo hago yo. Pero, en todo caso, Ricardo Lista se lamenta cuando (como ocurre casi siempre) la dinámica grupal se ve reducida a algo instrumental: cada une concentrado en su propia caja y espectáculo. Vale pensar que las cajas que comparten un mismo patio de cajitas (quiéralo o no) están atravesadas por una energía *coral*, dentro de la cual las obras se deberían relacionar armónicamente; basta que un solo artista esté desconectado del conjunto para que se genere una disonancia. Imaginarnos el punto de unión que hace a esas cajas formar parte del mismo colectivo es algo que, sin duda, potenciaría la experiencia. Hay algunos festivales y espacios que se atreven a este desafío y logran que obras sumamente diversas confluyan alrededor de un mismo relato; cuando eso sucede la experiencia es conmovedora (tal como se hace en el Festilambe de Valparaíso organizado por Oani Teatro, articulado alrededor del ya

mencionado “compartiendo humanidad”). Para Ricardo Lista, relacionar concienzudamente nuestra propia cajita con las que eventualmente nos encontremos, es uno de los grandes desafíos al que nos enfrentamos quienes hacemos teatro lambe lambe. Para él, es necesario lanzarse a la aventura de sostener colectivamente una propuesta íntima.

Es interesante la posibilidad de entender, tal como hace Lista, que el patio de cajitas podría tener una lógica poética interna. Analíticamente, esta idea nos da la posibilidad de ver en esta grupalidad una obra autónoma, incluso cuando surge de modo espontáneo y con cajas que no tienen relación entre sí. La perspectiva de Lista es un valioso aporte en la medida que nos permite analizar, y por tanto descubrir, aspectos que la técnica nos ocultaba. Una asociación posible y fructífera es la que se da después de relacionar la mirada de Lista con la de Jorge Dubatti (2010) en sus estudios de teatro comparado.

¿Qué propone Dubatti? Para él hay 4 tipos de poéticas: las micropoéticas, las macropoéticas, las poéticas abstractas y las incluidas. Él nombra como micropoética a cada obra individual; con esto quiere señalar cómo, en cada producción artística, se expresan de un modo único las reglas establecidas a poéticas abstractas (entendidas estas como modelos lógicos, concepto similar al de género). Dubatti propone que se puede seleccionar un conjunto de entes poéticos en función de sus rasgos comunes; algo a lo que denomina macropoéticas. Planteados estos 3 tipos de poéticas, podemos hacer un análisis convencional de una experiencia lambe lambe de la siguiente manera: cada cajita es una micropoética que desafía las reglas del género lambe lambe de un modo único y cada patio de cajitas podría verse como una macropoética que nos permitiría conocer con más profundidad cada una de estas obras (descubriendo sus particularidades).

Si bien este abordaje parece correcto, según lo que creo entender de lo que plantea Lista se queda corto. Para este titiritero no solo sería una micropoética cada obra sino también al patio de cajitas. Así visto, nos toca ahora desarrollar el cuarto tipo de poética planteado por Dubatti: la poética incluida. A ésta se la entiende como una poética de segundo grado que se ubica dentro de una micropoética principal. Dubatti crea este concepto para referirse (dentro del drama) a los momentos de metateatralidad o al “teatro dentro del teatro”. Esta idea de una obra compuesta de múltiples obras (que han sido pensadas de modo autónomo) tiene que ver con lo que pasa en el lambe lambe. Les espectadores al relatar una experiencia lambe lambe, suelen señalar emociones (¿estéticas, poéticas?) vinculadas a la circunstancia de encontrarse con el grupo de obras; incluso a veces ese relato suele imponerse al del relato de las cajitas (que por momentos solo suele resaltar “la que más le gustó”). Temando como ejemplo lo que ocurre en esta relación entre patio de cajitas y obras lambe lambe, quizás podríamos incluso

encontrar paralelismo en otras prácticas artísticas en que esto mismo sucede: la exposición de artes visuales respecto a las obras que la componen; la varieté respecto a los números que presenta… e incluso puede servir para abordar sucesos históricos de las artes en Argentina (lo que fue Teatro del Pueblo) y de Mendoza (Cortodramas).

A simple vista parece extraño decir que estas obras, autónomas unas de las otras, necesitan del colectivo; pero no, porque lo que el patio de cajitas ofrece, tanto a espectadores como a intérpretes, es un marco de contención y, por tanto, una convención. Incluso daría la sensación que las asimetrías entre intérprete y espectador (que son innegables y que las hay) se olvidan cuando estamos dentro de un patio de cajitas, rodeades de otras personas haciendo lo mismo al mismo tiempo. El patio de cajitas funciona así como marco de contención que habilita la experiencia de intimidad que el lenguaje exige. Sin esta convención, lo íntimo se podría convertir en privado. Sin esta contención que brindan el resto de les compañeres, la experiencia más que *íntima*, sería *privada*. *Íntimo* no es lo mismo que *privado*; porque íntimo está ligado con el nacimiento del teatro, con el juntarse alrededor de un fogón a contarnos historias; en cambio algo que es *privado*, nos habla de que no es *público*, de que no puede ser mostrado al público (que es *obsceno*).

En un principio de la ponencia yo decía que, al pensar en la coordenada territorial del lambe lambe, pareciese que no es tanto lo que despliega en el espacio como lo que circunscribe; y eso es porque al pensar en lambe lambe solemos mirar “la” cajita, solemos mirar “al” artista. Sin embargo, al posar la mirada sobre el patio de cajitas podemos advertir cómo este *compartir secreto* (del que hablaba Ismine Lima y Denise di Santos) o este *contagiar humanidad* (al que nos invitaba Oani Teatro) es algo que tiene muchas más posibilidades de acontecer cuando hay un colectivo que lo sostiene.



Foto 1: Propuesta escénica del Grupo Teatros de Cartón (Mendoza).

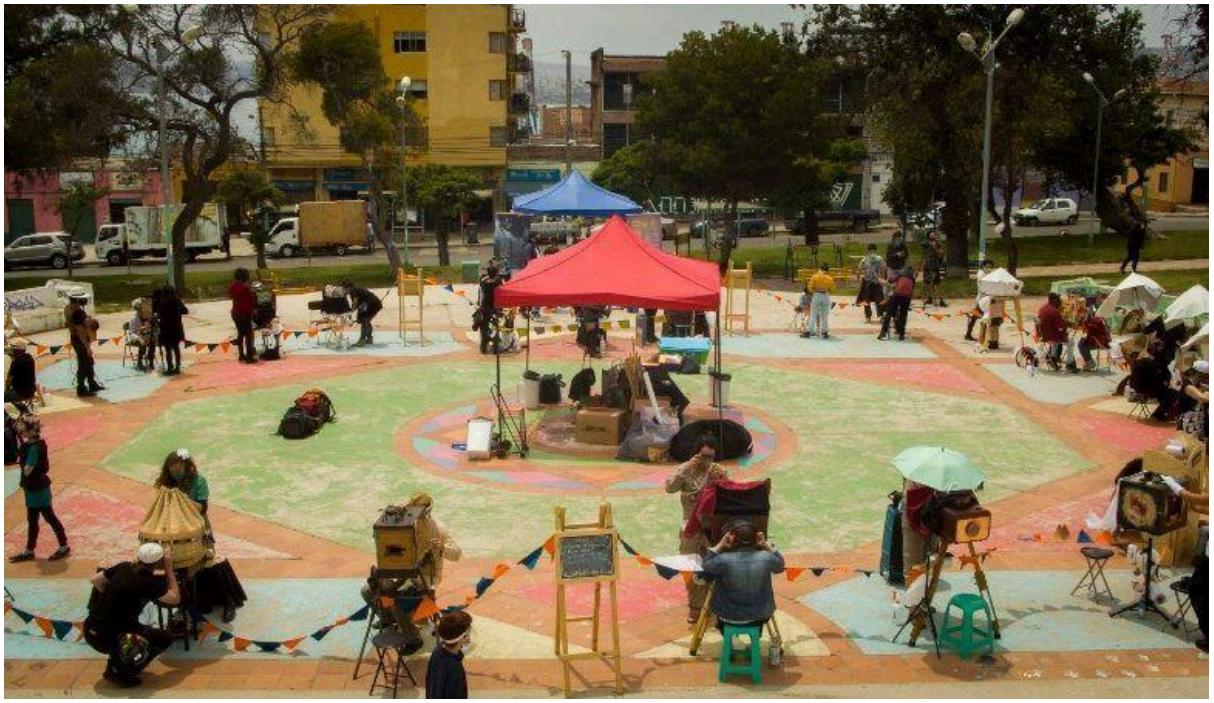


Foto 2: Festilambe de Valparaíso organizado por Oani alrededor del eje contagiando humanidad.

Bibliografía:

Arribas, J. (2006, agosto 2). Obsceno, Sade y don Quijote. *Rinconete*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_06/02082006_01.htm

Danto, A. (2013, diciembre). El mundo del arte. *Disputatio*. Philosophical Research Bulletin, 2(3), 53-71.

Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro II. Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Atuel. (Pág. 91-97)

Brook, P (2015). El espacio vacío. Ediciones Península.

Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica.

EL VÍNCULO ENTRE LA FATI Y LA FUTI A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE DOCUMENTACIÓN INTERNA.

María Fukelman. mariafukelman@gmail.com
CONICET/ Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Archivo; historia; teatro independiente.
Resumen: La propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la primera institución mantuvo entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con el objetivo de así contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada.

Introducción

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). En mi tesis de doctorado, luego reelaborada en formato de libro (ver Fukelman, 2022), me planteé realizar una historia del teatro independiente en Buenos Aires entre 1930 y 1944. Allí definí la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

El movimiento de teatros independientes no sólo "se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo" (Ciurans, 2004, p. 89), sino que también llegó rápidamente a Uruguay y a otros países de Latinoamérica. En el país vecino, comenzó en 1937 con la fundación de un homónimo Teatro del Pueblo, a cargo de Manuel Domínguez Santamaría (1908-1979). Igual que su predecesor, se guió por los principios que había expuesto Romain

Rolland en su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (publicado originalmente en Francia, en 1903 y editado en español en 1927).

La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) se conformó a fines de 1944 y se mantuvo en actividad hasta, por lo menos, 1964. Su fundación es importante porque entiendo que el hecho de que los teatros independientes hubieran decidido institucionalizarse, asociarse de manera gremial, se puede leer como una bisagra en el desarrollo del movimiento que contribuyó a cerrar su primera etapa de existencia. La Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), por su parte, nació en 1947, también al calor de lo que había pasado en Buenos Aires un par de años antes. Los vínculos artísticos entre Uruguay y Argentina vienen de larga data. Sin embargo, el contacto más estrecho entre la FATI y la FUTI empezó alrededor de 1960, cuando ambas entidades ya contaban con más de una década de trayectoria.

La propuesta para este trabajo, que forma parte de uno más extenso, es dar cuenta del vínculo entre la FATI y la FUTI a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la primera institución mantuvo entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con el objetivo de así contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada. Este libro tiene 300 páginas foliadas, de las cuales hay escritas hasta la hoja 195. Todas esas páginas se agrupan en 55 actas: 32 se escribieron en 1962 (entre el 26 de marzo y el 17 de diciembre); 22, en 1963 (entre el 28 de enero y el 18 de noviembre); y 1 en 1964 (el 23 de marzo). Allí están registradas las reuniones de la mesa directiva, que se hacían de forma semanal.

Entre la FATI y la FUTI, como me propongo evidenciar más adelante a partir de la lectura y el análisis de los documentos encontrados, no hubo demasiados logros colectivos. Al menos, durante el período de tiempo del que estos materiales dan cuenta. A pesar de las buenas intenciones, los hechos no se concretaron. En una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a Víctor Kon, quien fue autoridad de la FATI en los años reflejados en las actas, él manifestó que los objetivos de ambas instituciones eran los mismos pero que "tampoco fue que hicimos acciones en común. Por ejemplo, podríamos haber hecho un festival de las dos orillas, pero no se hizo" (en Fukelman, 2014, s/p).

Desarrollo

Por una cuestión de espacio, en la presente ponencia, enunciaré las temáticas en relación a la FUTI que se abordaron en las actas de la FATI y únicamente me explayaré en una sola de

ellas. El desarrollo completo y pormenorizado de cada una de las menciones se podrá ver próximamente cuando publique la versión extendida del trabajo.

Entonces, los temas por los que se nombró a la FUTI en las actas son los siguientes: 1) posibles giras de teatros independientes de Argentina por Uruguay; 2) la comunicación de noticias en relación al teatro independiente argentino, en general problemas, como desalojos, o acciones de lucha, como la organización de actos por la reapertura de espacios cerrados; 3) la correspondiente solidaridad de la federación uruguaya enviada ante los desalojos o atentados a teatros; 4) la invitación a la FUTI a la asamblea de la FATI; 5) la intención de hacer reuniones conjuntas entre ambas federaciones; 6) el deseo de recuperar el DAUTI, es decir, el Departamento Argentino-Uruguayo de Teatro Independiente que había sido creado, según Claudio Paolini, en 1959 y fue el responsable de organizar, entre otras cuestiones, el 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente, llevado a cabo en marzo y abril de 1960.

A su vez, la cuestión sobre la que sí profundizaré tiene que ver con una visita presencial de la FUTI y con la posibilidad de que una delegación de la FATI viajara a Montevideo. El asunto, que desarrollaré en extenso, dado que llevó bastante tiempo, se inició el 8 de octubre de 1962, cuando integrantes de la FUTI estuvieron presentes en la reunión en Buenos Aires. Habían sido invitados por la FATI para asistir a la inauguración del Teatro Popular Impulso, que se había realizado el día anterior. En las actas, quedó registrado que hizo uso de la palabra un representante de la delegación. No se mencionó quién fue, pero sí que hizo un análisis positivo sobre el teatro independiente de Uruguay: “cumple 25 años de vida y todos los teatros, sin excepción, están nucleados alrededor de la FUTI” (AA.VV., 1962, p. 66). También contó que la federación uruguaya había conseguido un subsidio anual del Estado por $U200.000 (doscientos mil pesos uruguayos) que iba a ser utilizado para levantar una carpa transportable en la que se ofrecerían espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, cine educativo, conferencias, etc. Finalmente, propuso un intercambio cultural mucho más activo entre la FATI y la FUTI.

Una semana después, el 15 de octubre, se retomó lo sucedido en la reunión anterior y el vicepresidente José Armagno Cosentino ratificó la intención de ambas federaciones de crear un organismo argentino-uruguayo para vehiculizar el intercambio cultural. Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho y secretario general de la FATI, agregó que sería una buena posibilidad para estudiar la situación del movimiento de teatros independientes a uno y otro lado del Río de la Plata y, en base a eso, redactar un documento conjunto. En este sentido, el presidente José Marial sugirió que se nombrara una comisión para esbozar un panorama que reflejara “la situación de nuestro teatro” (AA.VV., 1962, p. 71). La misma quedó conformada

por él, Cosentino y Kon (delegado del teatro IFT y secretario de cultura). Además, el presidente le encomendó a Cosentino la redacción de una nota para la FUTI que agradeciera la presencia de sus delegados en Buenos Aires.

A este tema volvió, el 22 de octubre, Jorge Pinasco, quien manifestó que debía activarse la redacción del documento sobre el teatro independiente en la Argentina y propuso que la comisión encargada se reuniera durante la semana para hacer un bosquejo y presentarlo el lunes siguiente. Se resolvió realizar dicho encuentro el miércoles 24 de octubre a las 19 hs. Desconozco si se llevó a cabo porque el mismo no quedó registrada en actas (de todas formas, esto era algo común: en el libro de actas solo se volcaban las minutas de las reuniones que se desarrollaban semanalmente los días lunes) pero da la sensación de que, de haberse concretado, no arrojó resultados definitivos porque el tema se continuó discutiendo el 29 de octubre.

En ese encuentro, en el que se expresó que la idea era presentarle el documento a la FUTI para leerlo en la inauguración de su carpa rodante en Montevideo, Kon afirmó que era muy importante escuchar a los viejos hacedores de teatro independiente. En este sentido, contó de una conversación que había mantenido con Onofre Lovero en la que surgió la iniciativa de que se juntaran integrantes de la FATI y de la UCTI para trabajar en equipo. La Unión Cooperadora de Teatros Independientes era la otra asociación que representaba a los grupos independientes y Lovero, integrante de Los Independientes, formaba parte. En concreto, propuso que esto se realizara en el IFT el 4 de noviembre[21], Mario Pinasco, delegado de El Barrilete y secretario gremial de la federación, sostuvo que debían escucharse todas las opiniones, en un debate amplio, sin encasillarse en un temario fijo. Se discutió sobre si había que realizar consultas a grupos reducidos o juntar a toda la gente que quisiera participar y se designó a la mesa ejecutiva para asistir el siguiente domingo al IFT, aunque Marial y Horacio González, delegado de Impulso y prosecretario general, se excusaron.

Finalmente, se postergó para la próxima reunión la designación de la comisión que iba a concurrir a Uruguay con motivo de la inauguración de la carpa de la FUTI.

El 5 de noviembre, Kon contó que había cursado un telegrama a la FUTI a los efectos de que confirmaran la fecha de inauguración de la carpa rodante. Mario Pinasco planteó que se designara la delegación que viajaría a Uruguay por dicho motivo. Cosentino propuso al presidente y al secretario general, y Jorge Pinasco, al vicepresidente y al secretario de cultura.

[21] La realización de esta reunión postergaría una charla con un director chileno de apellido Guzmán. La semana anterior, Kon había sugerido que este director —de quien nunca se dijo su nombre de pila—, que había sido contratado por el IFT, se encontrara con directores argentinos y se había previsto que sucediera el domingo 4 de noviembre en el IFT con invitación a la UCTI.

Marial sugirió que, antes de escoger a la delegación, se resolviera la financiación del viaje y la estadía, dado que en la caja no había fondos. En este punto, Luis Salvaneschi, delegado de La Calle y prosecretario de finanzas de la FATI, informó que, a la fecha, contaban solamente con $50 y que los teatros no ponían sus cuotas al día, debiendo algunos varios meses. González puso de manifiesto que en esas condiciones la federación no podía funcionar y mocionó para que este problema sea considerado para la próxima reunión. Marial acotó que fuera en el primer punto de la orden del día y así quedó aprobado. Por su parte, Mario Pinasco donó $1000 para solventar gastos.

A continuación, Jorge Pinasco propuso al presidente, al secretario de cultura, al secretario general y al vicepresidente, en ese orden, para viajar a Uruguay. Se aprobó por unanimidad.

El 12 de noviembre, Kon informó que hasta la fecha no había habido noticias sobre la inauguración de la carpa rodante. Esto se repitió el 19 de noviembre, cuando quedó asentado el envío de correspondencia a la FUTI solicitando informes sobre la inauguración de la carpa. Curiosamente, el tema del documento compartido y de la visita de una delegación de la FATI para participar del evento no se volvió a tocar en las reuniones. La carpa, no obstante, se inauguró el 14 de diciembre de 1962 con una función de *Las ranas*, de Mauricio Rosencof, llevada a cabo por el Teatro del Pueblo uruguayo. El proyecto de la FUTI había surgido en una mesa redonda de 1957 con el objetivo "de llevar a zonas suburbanas su actividad artística" (Pignataro, 1968, p. 124) pero no fue hasta cinco años después que se pudo concretar. Para lograrlo, la federación uruguaya recibió distintas subvenciones estatales por un total de $U 650.000 (seiscientos cincuenta mil pesos uruguayos).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, realicé una pequeña introducción sobre la historia del teatro independiente en Argentina y en Uruguay, sobre las fundaciones de las instituciones gremiales de ambos países y sobre la documentación de la FATI a la que pude acceder: un libro de actas que se redactó entre marzo de 1962 y marzo de 1964.

A continuación, di cuenta de las temáticas por las que se mencionó a la FUTI en dicha documentación y analicé con mayor detalle la cuestión de la posible visita de la FATI a la inauguración de la carpa de la FUTI.

Alumbrar qué vínculos se establecieron entre ambas instituciones significativas para la historia del movimiento de teatros independientes a ambas orillas del Río de La Plata desde una mirada sobre las actas de la FATI tuvo varios corolarios. El primero fue ratificar la centralidad de volver a las fuentes, un punto fundamental en el que se basa la investigación

que llevo a cabo. Analizar documentos originales de primera mano es importante porque estos continúan aportando nuevas lecturas a pesar, y a través, del paso del tiempo. El segundo fue contribuir a entender qué tipo de federación se estaba pensando, que en este caso era regional, latinoamericana y hasta mundial, dado a que la conexión con la federación uruguaya y con otras instituciones internacionales era un tema que se conversaba asiduamente en las reuniones y que, aún sin ningún tipo de recursos económicos, se pudieron entablar lazos más o menos firmes. Esto es independiente de que la mayoría de las intenciones no pasaban del plano de las ideas, es decir, una cosa era lo que se quería hacer y otra lo que se hacía. El tercer resultado tuvo que ver con que el trato entre ambas federaciones era relativamente cotidiano: seis veces se mencionó a la FUTI en las 32 actas de la FATI de 1962, cinco en las 22 de 1963 y una en la única de 1964. El contacto se afianzaba cuando había alguna temática puntual que tratar, como lo fue la posible visita de representantes de la FATI a la inauguración de la carpa en Montevideo o los intercambios con la FUTI por las problemáticas de clausura y/o reapertura del teatro La Máscara. Aunque el medio de comunicación más utilizado fue la correspondencia, sus integrantes se conocían, al menos parcialmente, de forma presencial. En este sentido, se programaron algunas reuniones más que no llegaron a concretarse.

A su vez, esta cuestión de programar, planificar o idear cuestiones que luego no pudieron llevarse a cabo, fue el común denominador en el vínculo entre la FATI y la FUTI: ni la gira del Teatro de Arte de Santa Fe por Uruguay ni la reactivación del DAUTI ni la visita de la comisión directiva de la FATI a Montevideo se realizaron. De esta manera, sostengo que, a excepción de honrosas excepciones (como la visita de integrantes de la FUTI a Buenos Aires), el cuarto y último corolario al que llegué es que la relación tuvo un carácter testimonial, de fraternidad y solidaridad mutua pero no de acción concreta colectiva.

Para finalizar, es interesante señalar los distintos devenires de ambas federaciones. La FUTI, a pesar de haber sido disuelta por decreto en 1973 como consecuencia de la dictadura cívico-militar, continúa vigente. Según su red social Instagram, @futimontevideo, cuya última publicación data de diciembre de 2023, nuclea a 30 grupos teatrales independientes. La FATI, por su parte, dejó de existir en 1964 (o al menos ese es el último año del cual encontré registros). No obstante, en la actualidad, la institución que nuclea a los teatros independientes (aunque con la particularidad de que tengan sala) es ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente), entidad que, desde @artei_asociacion, informa que está integrada por 111 espacios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. También existen ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos, @escenaar), GETI (Grupos Estables de Teatro

Independiente, @getiteatro) y algunos otros agrupamientos, demostrando que la necesidad de juntarse y luchar colectivamente por el teatro independiente sigue existiendo.

Bibliografía:

AAVV. Libro de actas de la Federación Argentina de Teatros Independientes: 195 hojas consecutivas de las actas llevadas por los integrantes de la federación entre el 26 de marzo de 1962 y 23 de marzo de 1964.

Ciurans Peralta, E. (2004). Entrevista a Osvaldo Pellettieri. Assaig de teatre: revista de *l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, no. 43: 89. raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146019/249693.

Fukelman, M. (2014). Víctor Kon: No había real conciencia de la misión de la FATI. *La revista del CCC* [en línea], no. 21. https://www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati.

Fukelman, M. (2022). Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944). Ediciones KARPA, California State University. https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944.

Pignataro, J. (1968). El teatro independiente uruguayo. Editorial Arca.

Rolland, R. (1953). El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo. Quetzal.

LA ROSA DE MIS VIENTOS: UNA METODOLOGÍA AUTOCRÍTICA PARA CULTIVAR LA FIGURA DE ARTISTA-INVESTIGADORA.

Vanina Garcia Barzizza. vaninagb@gmail.com
Universidad Nacional de Buenos Aires-Instituto de Artes del Espectáculo.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=imqS_fD8xUg

Palabras clave: Artista-investigadora; cuerpo; metodología; performance; voz.

VIDEO PROYECTADO: *Se proyecta en una pantalla blanca el registro audiovisual de la performance "Abuelo se dice avó" realizada en el marco de la Exposición colectiva "Cuando el sonido no se escucha" en Alianza Buenos Aires, Untref.*

El video no tiene el volumen original sino que se escucha la introducción a la conferencia performática grabada por mí. El texto de la introducción no está editado, pero sí en su grabación se busca sincronizar la voz con la imagen.

VOZ EN OFF: ¿Es posible realizar un análisis formal integral de performances que integre aquellas categorías que provienen tanto del campo de los estudios culturales como del estético? Sí, es posible. Pero, ¿cómo hacerlo cuando la obra es de mi autoría? Y una vez hecho, ¿qué hago con toda esa información? ¿de qué le sirve a mi ser artista?
Hoy comparto con ustedes el análisis formal y contextual de un biodrama que compuse y cómo las derivas de este autoanálisis me llevaron a encontrarme con La Rosa de Mis Vientos. Una especie de talismán que uso para recorrer el territorio de mi poética.

ACCIONES ESCÉNICAS: Me quito el pantalón y tengo puestas las mismas calzas rojas que en la performance. No me quito la remera y encima me pongo el vestido. Coloco el pie de micrófono con el micrófono rosado a la altura de la proyección. Saco de la riñonera negra el celular donde tengo el texto que leeré en vivo, al mismo tiempo que en el video saco las cartas con las preguntas. Me suelto el pelo unos segundos después de que lo hago en el video. Busco una especie de doblaje desfasado de las acciones de mi cuerpo en la imagen proyectada.

TEXTO EN ESCENA: El caso que tomo es la performance titulada “Abuelo se dice avó” que compuse en el marco del taller intensivo de biodrama que dictó Vivi Tellas en el Celcit en marzo de 2023. Sobre el que realizo un análisis formal y un análisis contextual. Tomo de manera articulada los ejes lingüístico, musical y sonoro, para investigar cómo la repetición tanto de los elementos lingüísticos, como los musicales y extralingüísticos, promueven la *intensificación* de las emociones como explica Sarah Ahmed (2015).
En el análisis contextual me detengo en el eje de la percepción y a partir del análisis de las narrativas que me comparte el público puedo ahondar en el concepto de *circulación de las emociones*, también de Ahmed (2015), para comprender cómo las prácticas musicales habilitan la producción de respuestas que generan la posibilidad de moverse con otrxs, de con-moverse.

VIDEO PROYECTADO: *Sube el volumen del video de la alianza hasta escuchar:*

“Te gustaba jugar al siete de bello conmigo?
“cómo era la camilla de la guerra para llevar cadáveres’”

Luego el video con sonido sigue de fondo pero con volumen bajo.

TEXTO EN ESCENA: Juan Pablo González (2000) destaca que el uso del micrófono como forma de amplificar y proyectar la voz, produjo transformaciones en la forma de cantar y en nuestra propia concepción estética del canto. Durante la lectura de las preguntas no amplifico mi voz ni levanto el volumen. El micrófono está sobre la boca de la imagen de mi abuelo y lo ubico ahí para reforzar su silencio. Pero sí lo uso para cantar. Aunque su calidad no es profesional, me sirve para darle cierta desprolijidad al sonido. Afino, pero no busco volumen, sino aumentar el tono muscular y procurar que el gesto facial y cuello también se contagien de esta tensión. El micrófono me ayuda en esta búsqueda estética. Lo que me interesa de esta tensión es que aplana los armónicos de mi voz y me permite llevarla a un tono grave que identifico como “profundo” y no la lastimo procurando cantar por encima de la pista.

TEXTO EN ESCENA: Para Simon Frith (2014) cantar pone atención sobre las palabras de una manera especial y son las voces y no tanto las canciones, las que contienen la clave de nuestro placer. Dice que las letras de las canciones no tratan tanto sobre un contenido, sino

más bien sobre su expresión. Ya que cantar pone atención sobre las palabras de una manera especial. Es a través de su musicalidad como nos apoderamos de ellas corporalmente. La letra del vals que escribí es muy breve y no desarrolla una narrativa. Si bien las palabras son las mismas, cambian de orden para adaptarse a las dos ideas musicales que presenta la composición original.

VIDEO EN PANTALLA: *Se escucha el sonido original del registro audiovisual de la performance:*

"¿Llegaste a probar algún canapé? /
de la escala del uno al diez, ¿cuánto miedo te dio morirte?

TEXTO EN ESCENA: En el eje musical, tomo el concepto de oración de Alejandro Martinez (2012). Él explica, siguiendo la teoría de Schoenberg, que la oración presenta dos fases que expresan las funciones formales de Presentación y Continuación. Esta última por lo general suele estar agrupada con una función Cadencial. La forma adquiere un cierre, principalmente por medio de la técnica de liquidación del material temático. En la canción se puede identificar que una vez que concluye el canto de las dos primeras oraciones y comienza una tercera con un nuevo cambio de idea, se ha creado una expectativa ante lo próximo que voy a decir. A modo de estrategia para sacar al público de la satisfacción que da la anticipación a la broma, me quedo callada y con la mirada concentrada en un punto fijo recreando el gesto que adoptamos cuando esperamos el momento de retomar el canto.

VIDEO EN PANTALLA: *Partitura del Danubio azul y sonido de la composición musical*

ACCIONES ESCÉNICAS: *Prendo el micrófono rosado y doy cuenta de las partes*
Canto mi canción

VOZ EN OFF: Esto me lleva a pensar sobre la idea de *intensificación de las emociones* propuesta por Sarah Ahmed . Ella explica que las emociones toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros y que la intensificación de las sensaciones es lo que nos lleva de vuelta a las superficies de nuestros cuerpos, sean colectivos o individuales, y las moldea. Creo que el hecho de sostener el recurso de las preguntas sin respuesta en la escritura

dramática, sumado a la ubicación del micrófono en la boca de mi abuelo y la repetición de éstas preguntas en la letra de la canción intensifica la sensación de angustia que quiero expresar. Sobre todo porque a todas estas preguntas les responde un silencio.
Me detendré unos instantes en eje de la recepción de la performance a través de un análisis contextual Para esto, procederé al análisis de algunas de sus respuestas corporales y vocales, como también a las narrativas que fui recabando del público.

TEXTO EN ESCENA: Ana Domínguez Ruiz (2019), habla de la escucha performática. Explica que la escucha, como cualquier actividad humana, es un fenómeno encarnado, situado y mediado por una diversidad de circunstancias de índole fisiológica, tecnológica y contextual. Señala que la escucha puede ser evocativa, es decir, recordar situaciones con sólo escuchar palabras o músicas que nos remitan a éstas. De acuerdo a mi investigación, considero que la repetición del recurso de pregunta en el texto dramático y en el vals, hace que sea muy rápido su aprendizaje y vehiculice respuestas orales y kinéticas por parte del grupo.

Destaco tres comentarios que se dieron en tres fechas distintas de presentación. El día del estreno, en el marco del taller, una compañera se fue cantando el loop. En otro congreso donde la expuse, nadie quiso salir a bailar conmigo pero al finalizar me hacían preguntas sobre la muerte de mi abuelo. En la inauguración de una exposición de arte sonoro, una mujer pidió por favor bailar. Estaba muy emocionada y me contó al oído que su hermano había muerto hacía un mes y que me agradecía mucho por este "ritual" que había compuesto.

VOZ EN OFF: Sarah Ahmed (2015) a través del concepto de *economías afectivas* explica que los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos sino que son producidos como efectos de la circulación y que ésta circulación nos permite, a su vez, pensar en la socialidad de la emoción.
Las emociones, entonces, no son algo que tenemos, sino que nos mueven, nos hace sentir, reconocer nuestra superficie corporal, es decir, reconocer nuestro adentro y nuestro afuera. Es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar. El movimiento conecta los cuerpos con otros cuerpos. El vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de otros.

TEXTO EN ESCENA: Y acá es donde empleo La Rosa de Mis Vientos para volver a recorrer la puesta en escena. La considero como un instrumento, una herramienta que guía mi energía y mi concentración en el momento de la representación. En ella ubico los ejes de cuerpo o la voz, la palabra, el movimiento que orientan mi investigación artística. Pero no hay norte y sur fijos, sino que estos ejes pueden cambiar de posición. Y así la uso como una brújula, con la que puedo calibrar puntos intermedios. Cuerpo-palabra, cuerpo-voz, palabra-cuerpo, palabra movimiento…
De este análisis se desprende que en mi composición se destacan los pares: cuerpo-voz, palabra-voz.

TEXTO EN ESCENA: La Rosa de Mis Vientos es un talismán, una herramienta que me ayuda a estar presente y para que en cada función ponga mi concentración en ellos y no en tratar de repetir el conjunto de acciones y palabras fijadas en los ensayos. Me ayuda a estar presente desde otro lugar.
Además me permite entrar en diálogo con el público de una manera más empática que expositiva. Percibirlxs como parte del convivio y comunicarme con ellxs de una manera más corporal, sensorial, aunque haya intercambio de palabras.

VOZ EN OFF: La Rosa de Mis Vientos me orienta cuando habito mi huracán creativo.

Bibliografía:

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*, pp. 47-76. Universidad Nacional Autónoma de México.
Domínguez Ruíz, A. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. [Presentación] Modos de escucha. En *El Oído pensante*, Vol. 7 Núm. 2 (2019): Agosto 2019 - Enero 2020 / Dosier.
Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, pp. 355-394. Paidós.
González, J. P. (2000). El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. En *Revista Musical Chilena*, LIV/194 (julio-diciembre), pp.26-40.
González, J. P. (2013). De la canción-objeto a la canción-proceso. En *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
Martínez, A. (2012). *El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos*. [en línea]. Jornada de la Música

y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias. Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musicapopular-martinez.pdf [Fecha de consulta el 18 de mayo de 2022].

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y PEDAGÓGICAS EN EL ÁMBITO DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

Silvina Verónica Gardonio. silvinagardonio@gmail.com
Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes. UNA.
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palabras clave: prácticas artísticas; prácticas-pedagógicas; producción situada.
Resumen: La siguiente presentación aborda un recorte de la investigación que llevamos a cabo desde 2015. En nuestros estudios, trabajamos a partir de los vínculos entre maestros y discípulos, buscando desentrañar las implicancias de las prácticas de enseñanza-aprendizaje en la producción de obra, dentro del campo de las artes plásticas. Para ello analizamos casos situados en el ámbito rioplatense, y sistematizamos las reflexiones sobre nuestra propia práctica artística y docente.

En los últimos años nos venimos ocupando de las especificidades de las prácticas pedagógicas en las artes plásticas. Nos preguntamos por los posibles alcances de esas prácticas en la producción de obra de aprendices y estudiantes como así también en sus desarrollos artísticos. Nos enfocamos en las disciplinas del dibujo y la pintura, lenguajes plásticos en los que nos formamos, y en los cuales realizamos nuestras propias prácticas artísticas y pedagógicas. En esta oportunidad presentamos algunas consideraciones, haciendo un recorrido por distintas experiencias pedagógicas-artísticas situadas que venimos estudiando, algunas de las cuales nos tienen por protagonistas.

La primera experiencia en la que incursionamos fue un largo y ya finalizado trabajo sobre un caso situado: el vínculo de enseñanza-aprendizaje entre Alfredo Lazzari, Fortunato Lacámera y Benito Quinquela Martín, los tres pertenecientes al grupo de Pintores de La Boca (1900-1940).

Para nuestros análisis nos apoyamos en diversos materiales bibliográficos (ensayos, biografías, tesis, artículos), en algunos que reunimos en nuestros trabajos de archivos (memorias, catálogos, fotos) y en entrevistas realizadas a otros investigadores. Cabe destacar que la observación directa de las obras analizadas fue completada con registros fotográficos propios.

Primero hicimos una reconstrucción de las prácticas pedagógicas de Lazzari, un maestro pintor italiano que llegó a la Argentina en 1897, a los veintiséis años de edad. Lazzari dio clases nocturnas de dibujo, pintura y grabado en Unión de La Boca, una Sociedad Cosmopolita

Musical y de Socorros Mutuos, creada en 1877, ubicada en Olavarría 636, en el barrio de La Boca de la ciudad de Buenos Aires.

Indagar sobre estas prácticas implicó preguntarnos qué se enseña y se aprende en la en la construcción pedagógica del lenguaje artístico plástico, y cómo se enseña-aprende. Así, tuvimos que desglosar y sistematizar a qué llamamos lenguaje plástico, cuáles son sus elementos, qué herramientas metodológicas son posibles para su enseñanza, y en qué ámbitos se despliegan estas prácticas pedagógicas artísticas.

Paralelamente, observamos que en el caso estudiado, se establecían procesos de circularidad cultural (Ginzburg, 1976), vinculando perspectivas del ámbito académico plástico rioplatense, con las de los ámbitos subalternos del suburbio boquense. Así, Lazzari, formado en las academias de Bellas Artes de Lucca, Florencia y Roma, transmitió y compartió sus conocimientos a trabajadores del barrio portuario, que en la mayoría de los casos, apenas habían terminado la escuela primaria. Pero podíamos vislumbrar cómo los aprendices de Lazzari se apropiaron de esos saberes académicos y realizaron una obra diversa, que aparentemente no se ajusta a ningún estilo. Sin embargo, al reconstruir las prácticas pedagógicas notamos que estas ejercitaciones de los inicios, propiciaron una búsqueda constante del color local del Riachuelo y sus alrededores, en las obras de sus aprendices Quinquela y Lacámera, conformando un rasgo identitario.

De las tensiones que generaban esas apropiaciones y resignificaciones parece dar cuenta Santiago Stagnaro (Muñoz, 1971, p. 35) cuando le decía a Quinquela que: “Lazzari sabe mucho de arte y enseña bien lo que sabe. Aprenda usted todo lo que pueda, pero no se lo fíe a las academias. La personalidad tiene que buscarla y encontrarla uno mismo.”

Para reconstruir estas prácticas pedagógicas-artísticas entre Lazzari, Lacámera y Quinquela, indagamos en cómo funcionaban las academias italianas en los años en que el maestro estudió allí. Utilizamos testimonios de otros pintores, como Juan Manuel de Blanes y Ángel della Valle para acercarnos a sus experiencias. Pareciera que el estudio de maestros del Renacimiento y el Barroco, el dibujo a partir de modelo vivo y modelos de yeso, y estudios de arquitectura, fueron algunos de los contenidos troncales de la academia de aquel entonces. Sabíamos, también, a raíz de nuestras lecturas, que Lazzari siguió la escuela de Fattori, el maestro de los macciaioli italianos, un movimiento de pintura que se considera precursor del impresionismo, cuyo centro estuvo en Florencia.

En medio de nuestras exploraciones en archivos, dimos con unos trabajos de Quinquela Martín, realizados en las fechas en las que concurría a los talleres de Lazzari en Unión. Uno de ellos, corresponde al estudio de una figura del incendio del Borgo, de Rafael; la figura está dibujada

en lápiz y lápiz de color. El aprendiz observó minuciosamente los movimientos de la tela en el vestido, y la posición del cuerpo de la mujer que lleva el cántaro. Este hallazgo, sumado a otros testimonios que recabamos en las lecturas, nos confirmaron, que Lazzari en el ámbito de las clases en Unión, utilizó recursos pedagógicos parecidos a los de la academia italiana.

También lo reafirmaron unos dibujos de Lacámera, cercanos a aquellas fechas de las clases de Lazzari, donde se puede apreciar el trabajo a partir de la observación directa de objetos y de naturaleza muerta.

Por otro lado, el maestro toscano salía a pintar con sus seguidores al aire libre, una ejercitación que indudablemente heredó de la escuela de Fattori, y que él mismo realizaba como práctica pictórica. Así cuenta Quinquela cómo eran estas salidas:

> Algunas tardes, Lazzari llevaba a sus discípulos a la Isla Maciel a tomar apuntes del natural. Conocía bien el oficio y enseñaba bien lo que sabía. Y tenía una buena condición, rara en los profesores de academia, dejaba en libertad al alumno, para que este explayara su temperamento, buscara su propia expresión y hasta su propia técnica. (Muñoz, 1971, p. 32)

La ribera de la isla Maciel, el parque Lezama y las orillas del Riachuelo, fueron los paisajes más retratados en estas salidas. En la producción pictórica pudimos observar las huellas del maestro en Lacámera y Quinquela, más allá que se tienda a sostener que los llamados pintores de La Boca constituye un grupo heterogéneo unido por el trabajo sobre la identidad del barrio. Así, no aparecen planteadas continuidades visuales y plásticas como las prácticas de enseñanza-aprendizaje que mencionamos anteriormente. En ese sentido, en los análisis visuales que realizamos, pudimos ver las pervivencias de aquellos estudios iniciales de Quinquela y Lacámera, con los trabajos posteriores. Una de ellas, es la figura de Quinquela del trabajador que carga las bolsas, y la continuidad visual con aquella mujer inspirada en Rafael que dibujó con Lazzari. Por otro lado, en Lacámera, vemos que la utilización de sus propios objetos como modelos para las obras, es una constante.

También, observamos importantes diferenciaciones. Así, los tres artistas miran y pintan al barrio de diferente manera. Lazzari, mantiene una mirada ruralizada, en sus paisajes las visiones de La Boca se asemejan a descampados, hay poca urbanización, y la presencia de la figura humana es mínima. Quinquela, se ubica en el interior del suburbio portuario, el barrio es su taller, como él lo afirma; en su caso, la figura humana aparece despersonalizada, haciendo hincapié en el movimiento del trabajo, que es donde radica la dinámica de sus composiciones. Lacámera, si bien con el correr de los años, pintó cada vez más el interior de su estudio, nunca dejó de hacer referencia al barrio, a través de los modelos utilizados o vistas al puerto desde su

ventana. En sus obras, la figura humana aparece en raras ocasiones. En ambos aprendices, también se conserva desde las primeras pinturas realizadas, una línea de trabajo en cuanto al color, Quinquela mantiene y va exacerbando con el tiempo, sus tonos de punta, variados y cargados; Lacámera, va haciendo cada vez más planos los tratamientos pictóricos, conservando la gama de los grises y tierras, como una particularidad en su obra.

Esta arqueología de las imágenes, vinculando las producciones del maestro y sus discípulos, buscando las herencias, apropiaciones y transformaciones, no sólo cuestiona y revisa la valoración de la originalidad perse, sino que nos permitió descubrir cómo las enseñanzas de Lazzari perviven en las pinturas de Lacámera y Quinquela, ayudándonos a pensar sobre las implicancias de la construcción pedagógica en las nuevas creaciones y en la conformación de la llamada originalidad.

Siguiendo con nuestro recorrido experiencial, ahora, estamos iniciando otro estudio de caso situado, de las producciones de Los Artistas del Pueblo (1920–1930), cruzando los análisis visuales con materiales teóricos. Hasta el momento podemos observar, que las obras de estos artistas, fueron realizadas con un objetivo claro, expresar un mensaje social. Las técnicas del grabado, y la escultura, permitieron una mayor circulación de la obra, que pudo reproducirse y llegar a más cantidad de gente, en forma de publicaciones y en emplazamientos urbanos. Pareciera que los vínculos de enseñanza-aprendizaje desplegados en los círculos de estos artistas, también responden a una doble formación ligada a la academia, como lo fue Estímulo de Bellas Artes, y a la práctica en talleres barriales, incluso en sus propios oficios, como es el caso de Agustín Riganelli, que aprendió a tallar trabajando en una carpintería.

Trabajamos también sobre nuestra propia experiencia. Para ello diferenciamos espacios de formación y producción, y espacios donde ejercemos prácticas pedagógicas y también se produce. No nos sorprendimos cuando nuevamente, se distinguieron el ámbito académico y el ámbito de taller. Conviene mencionar, que en el transcurso de este análisis, incorporamos un ámbito más en la formación artística, el ámbito escolar, donde también llevamos adelante nuestras prácticas pedagógicas. Establecer con claridad las especificidades de cada ámbito abrió para nosotros un campo de análisis, reflexión y sistematización sobre las prácticas de enseñanza-aprendizaje en las artes plásticas. Qué y cómo se abordan los estudios del lenguaje plástico en cada espacio, qué vínculos pedagógicos se despliegan a partir de esas especificidades.

Así fue, que se develaron también problemáticas propias para cada ámbito. En el ámbito escolar, habitualmente la materia de artes plásticas se relaciona con el entretenimiento, desestimando las experiencias que nos brinda el aprendizaje del lenguaje visual. Por otro lado,

están presentes lo que hemos llamado valoraciones externas, y corresponde a las apreciaciones que tienen los estudiantes sobre sus propias producciones, ligadas a la calidad del dibujo y la pintura, en comparación a los cánones clásicos grecorromanos, y a la claridad u oscuridad de las ejercitaciones, siendo de mayor valía las de carácter claro, limpio y prolijo. Estas validaciones parecen tener un origen socio cultural, replicándose también en los estudiantes de los otros ámbitos, sobre todo en los ámbitos de taller, donde pueden concurrir personas que no tienen otra experiencia más que la de la escuela primaria y secundaria. De allí que nos preguntamos, cuál es el papel que se le da en la escuela y en nuestra sociedad a la materia de artes plásticas, considerando que el aprendizaje de herramientas del lenguaje visual, nos posibilita generar conocimientos y nuevas experiencias sensoriales y propioceptivas.

Observamos también, una problemática en relación a la teoría y a la práctica. Por un lado, en los espacios académicos en los que participamos, el caudal de material teórico es tan diverso como la cantidad de materias cursadas, y sucede habitualmente que el tratamiento de estos materiales sobre el lenguaje plástico es a partir del discurso, aplicando análisis semánticos sobre producciones visuales. Por otro lado, en los ámbitos del taller, la teoría generalmente pareciera estar sujeta a la palabra de un maestro.

Nos preguntamos entonces sobre cuáles son las herramientas teóricas necesarias para potenciar la práctica artística plástica y reflexionarla, alentando el pensamiento sobre la propia producción a través de su lenguaje específico, y acercarnos a lo que vamos a considerar como una verdadera praxis pictórica.

A través de este recorrido llegamos a algunas conjeturas. Parecería ser que algo propio de los tres ámbitos es aquello que llamamos diálogo visual. El mismo, es un intercambio que se produce entre maestro y aprendiz, o docente y alumno. Para que el diálogo visual exista, es indispensable la producción, cuya realización será a partir de consignas o pautas, en el contexto de clases de taller o en una institución. De esta manera, la producción plástica resulta nodal para que puedan desenvolverse una serie de correcciones, reelaboraciones, y futuras realizaciones, propiciando el conocimiento, a través de la experiencia, de los contenidos procedimentales y los conceptos visuales – propios del lenguaje visual-, que se irán incorporando con el hacer y su posterior reflexión.

Nuestra investigación aún está en curso, seguimos indagando en los estudios de caso, y en la propia práctica, preguntándonos cuáles son los alcances que propone el diálogo visual como herramienta en los procesos pedagógicos plásticos, y las implicancias que tiene en la producción de obra. Uno de los objetivos que nos proponemos, es continuar con el análisis y sistematización de estas indagaciones, con el fin de generar un material que nos invite a seguir

pensando la especificidad del lenguaje artístico plástico, y aporte herramientas en la búsqueda de materiales teóricos y visuales para el abordaje de la praxis pictórica.

Bibliografía:

Burucúa, J. E. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. CEA.

Checa, F. (2010). La idea de la imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne, en Aby Warburg, *El Atlas Mnemosyne*, Introducción, Akal.

Crespi, I. y Ferrario, J. (1999). *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. Eudeba.

Chartier, R. (2001). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Gedisa.

Ginzburg, C. (1984). *Pesquisa sobre Piero.* Muchnik.

Ginzburg, C. (2001). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del Siglo XVI.* Ed. Península.

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

Muñoz, Á. (1971). *Vida de Quinquela Martín.* 5º Edición, Buenos Aires.

Petroni, S. (2003–2004). *Artisti Lucchesi in America Latina: Alfredo Lazzari Pittore emigrante a Buenos Aires*, Tesi di Laurea, Universita´ degli Studi di Pisa, Facolta´di Lettere e Filosofía, Dipartimento di Storia delle Arti, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, anno accademico.

Rodríguez, E. B. (1968). *Alfredo Lazzari. Un maestro y un pintor.* Ed: Lesagüe.

Sánchez Pórfido, E. y Di María, G. (2002). *Exteriorización plástica de la atmósfera boquense*, V Jornadas de Estudios e investigaciones. Instituto Teoría e Historia del Arte "Julio Payró".

Scobie, J. (1977). *Buenos Aires. Del Centro a los barrios (1870-1910)*. Solar/Hachette.

Semino, C. (2012). *La Escuela de Arte de La Boca: sus grandes maestros*. Ed: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico.

Semino, C. (2006). *Alfredo Lazzari (1871–1949), pintor de una luz única*, *Lazzari.* Catálogo del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 31 de Octubre al 17 de Diciembre de 2006.

Semino, C. (2000). *El cazador alegre de lo furtivo.* En Semino Carlos, *Lazzari*. Centro Cultural Recoleta.

Silvestri, G. y Fernández, V. (2012). *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad. Argentino, tradicional, figurativo*, Museo Quinquela Martín. Fundación Osde.

Sullivan, E. J. (1994). *Blanes en Europa*. En Octavio Assuncao, Alicia Haber, Katherine Manthorne y Edward J. Sullivan, *Blanes. El Arte de Juan Manuel de Blanes*. Ed: Fundación Bunge y Born en colaboración con Americas Society.

Vázquez, D. (2014) *La perspectiva de Aby Warburg y el arte como construcción histórico cultural de conocimiento*. I Congreso Internacional de Artes UNA (1297 – 1320), Bs As.

Wechsler, D. B. (2008). *Quinquela, entre Fader y Berni*, Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca. Dir: Diana B- Wechsler. UNTREF.

Wechsler, D. (1999). *Impacto y matices de una modernidad en las márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945,* en J.E. Burucúa (dir) *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina,* Sudamericana.

Zambrano, M. (2005). *La vocación de maestro.* Agora.

TERRITORIO, ARTE Y ESCRITURA. ¿DÓNDE ESTAMOS?

Sabrina Gil. sgilmdp@gmail.com
CICPBA – CELEHIS.
GT 7: Poéticas en territorio. Prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: arte bonaerense; Museo Mar; post paisaje; territorio.
Resumen: Este trabajo reflexiona sobre prácticas artísticas contemporáneas que rearticulan relaciones entre arte y paisaje, hacia modos de rehabitar el territorio desde el arte. Nos preguntamos si, en ese rehabitar, se reconfiguran las relaciones entre sujetos y espacio, así como los sujetos y los espacios en sí mismos, alterando nociones de tiempo y espacio. Consideramos una selección de muestras realizadas en el Museo Mar de Mar del Plata, vinculadas con la provincia de Buenos Aires y sus cercanías.

Un ensayo que me resulta muy estimulante para pensar las prácticas artísticas contemporáneas es el de Ticio Escobar *El arte fuera de sí, 26 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura* (2015), al que vuelvo una y otra vez. En esta ocasión, me detengo en el primer párrafo, uno que no forma parte ni de los 26 fragmentos ni de la pregunta sobre el aura. Dice Escobar:

> Este capítulo intenta vincular dos conceptos esquivos: el concerniente a la representación y el relativo al arte. La empresa es complicada porque a las aporías del primero se suman las paradojas del otro: el equívoco es parte central de este doble teatro de sombras. Por eso, el texto no se encuentra planteado secuencialmente: los trozos que lo conforman avanzan de manera entrecortada, se vuelven para retomar cuestiones anteriores, se demoran: tanto desarrollan un tema a través de puntos suspensivos como saltan de un asunto a otro y se mueven caracoleando, zigzagueando, incapaces de conservar una ilación que quizá no exista (2015, p. 19).

Tomo prestado el inquipit de Escobar para escribir este trabajo pensando en el doble teatro de sombras, en los puntos suspensivos, la demora, el regreso, el salto y la extraordinaria imagen de un texto que se mueve caracoleando y zigzagueando.

Primera demora para avanzar: con mi hijo de 4 años fuimos al Museo de Arte Moderno en Buenos Aires y vimos *Manifiesto verde* (Aguado, 2023). Cuando alguien le preguntó, luego, si había ido a un museo de ciencias naturales o de arte respondió, un poco confundido: un museo de artes naturales. *Artes naturales,* una invención necesaria para darle sentido a lo que vio, pues se sentó frente a un video de García Uriburu tiñendo de verde los canales de Venecia, vio delfines gigantes saltando hacia la nada, pulpos en frazadas e inmensas imágenes del Amazonas, rodeando piezas tejidas como nidos, como cestos, como viviendas, en un espacio oscuro que remedaba un diorama de la selva. Me apropio de su expresión para pensar nuevas articulaciones entre arte y paisaje (el doble teatro de sombras) y con ellas entre: arte, identidad y territorio, en definitiva, para empezar a pensar, desde algún lugar, prácticas artísticas que parecerían ser artes naturales. A partir de allí, espero reflexionar también sobre la práctica crítica y el ejercicio de escritura.



La noche herida de Jacques Bedel (1995).
https://jacquesbedel.com/dt_portfolios/la-noche-herida-id1326/

Pienso en *La noche herida* de Jacques Bedel (1995) que, a su vez, me recuerda la escena final de *The Truman show* (Weir, 1998). Caracoleo, lo sé, pero en ambas el paisaje se rasga (no el lienzo, como en Fontana (1959) rompiendo el lenguaje y su materialidad, sino el paisaje). La rasgadura muestra que hay algo más allá, entonces el paisaje es una fachada, una puesta en escena como en *The Truman show*, una invención. Más aún, la grieta abre un pasaje, una invitación a la inmersión y una intrusión del tiempo en el espacio. En lugar de objetivar el paisaje y poseerlo, propone ser parte, ingresar y dejarse poseer, desestabilizar el yo cartesiano que observa y controla.

Voy a ingresar en una secuencia de muestras realizadas en el Museo Mar de Mar del Plata que condensan prácticas y preocupaciones crecientes en la escena artística actual. Saliendo de la cuarentena, encontramos en el interior del Mar un paisaje o mejor *una* paisaje (en femenino), la palabra paisaje constituyendo un paisaje u ocupando su lugar. Se trata de la muestra *Ser paisaje* (2022) de Daniel Fitte de Olavarría*,* título elocuente en sí mismo para desbaratar la noción tradicional de paisaje y la relación sujeto – objeto que implicaba, propia de la ciencia. Fitte construye algo parecido al paisaje, paralelo tal vez: un territorio temporal, una historia inmersiva sobre la vida en Sierras Bayas, tierra de la industria cementera. Un paisaje de objetos personales cubiertos de cemento, unificados por la capa gris, que cristaliza una superficie visible común, cuya fisonomía interna es la de objetos con historias y apegos que podemos escuchar en un auricular, si decidimos detenernos en ese territorio; una loma de bolsas de cemento de Loma Negra, un muro de guantes que fueron usados por operarios y reemplazados (los guantes, los operarios).



2. Daniel Fitte, *Ser paisaje,* 2022, Museo Mar.
https://www.gba.gob.ar/museo_mar/noticias/el_mar_suma_las_performances_de_alejandra_veglio_y_daniel_fitte

Dialogan las palabras paisaje y Loma Negra impresas en las bolas y empieza a armarse una gramática que -al menos a mí- me habla de la industria nacional, de la obscena riqueza de la

familia Fortabat y de cada sujeto sin nombre conocido cuyas vidas se moldearon y se moldean con las formas de las cementeras y el interior de la provincia de Buenos Aires, en la que también vivo. La exposición de Fitte comparte sala con *Apenas mundo* de Alejandra Veglio de Necochea, una suerte de ritual, de comunión, de encuentro parece estar a punto de producirse en un círculo de piedras que recuerda el *Stonehenge* del megalítico, pero con ortocuarcita, piedra marplatense, la que caracteriza nuestra arquitectura y moldea nuestras playas.

Las exposiciones simultáneas de Fitte y Veglio pueden formar parte de una secuencia de muestras de los últimos dos años que proponen nuevas articulaciones entre arte y paisaje y alteran el Museo Mar, como este alteró el paisaje de Mar del Plata, desde su fundación hace diez años. Esta alteración no sólo es simbólica (el paisaje cultural), sino que el edificio transformó la zona norte de la costa y el *Lobo de alfajores* (2014) de Marta Minujín se convirtió en un *selfiepoint* obligado para turistas e *instagramers*.



3. Alejandra Veglio, *Apenas mundo*, 2022, Museo Mar.
https://www.gba.gob.ar/museo_mar/noticias/el_mar_suma_las_performances_de_alejandra_veglio_y_daniel_fitte

En la secuencia de muestras en la que encuentro nuevas articulaciones entre arte y paisaje considero, de manera no excluyente, a las dos que ya mencioné de Fitte y Veglio, más *Deriva constructiva* (2022) del mercedino Camilo Guinot, *La prolongación de nuestra inercia* (2022) de Facundo Lugea de Mar del Plata, *TutuRú* (2022) de la santafesina Kami Koni (estas dos,

simultáneas y de las primeras muestras en las que se empiezan a abrir las ventanas de las salas, incorporando el exterior) y *Memoria de un lugar* (2022) de Jerónimo Veroa de Necochea. Menciono las localidades, pues son artistas de la región, en su mayoría bonaerenses que están reinventando modos de habitar y presentar (ya no representar) el territorio que habitamos. No se trata del viejo arte del paisaje sino de un nuevo modo de articular arte y territorio vivido o bien arte y experiencia en el territorio, que da como resultado nuevas maneras de pensarnos en el espacio, nuevos modos de *ser paisaje* (tomando el título de la muestra de Fitte), en sintonía con las prácticas que Jens Andermann (2018) piensa como postpaisaje.

Andermann señala que, desde los años ´20 o ´30, emergen modos de relación estética con lo no humano que nos rodea, que no se desenvuelven en los términos del paisaje en tanto forma, género o construcción epistemológica, concebido como un segmento de la naturaleza puesto en disponibilidad para un observador u observadora externo removido del plano de la imagen o la narración que construye. Al contrario, identifica articulaciones con el paisaje que no pasan por la representación, sino por el trabajo con el propio cuerpo, la propia materialidad y que resuenan con discursos críticos contemporáneos sobre la transformación radical e irreversible del ambiente, es decir con discursos y prácticas extra-artísticos contra el extractivismo, la deforestación, etc…



4. Facundo Lugea, *La prolongación de nuestra inercia,* 2022, Museo Mar.
https://www.gba.gob.ar/museo_mar/noticias/dos_nuevas_exhibiciones_llegan_al_mar

Las muestras mencionadas tienen varios aspectos en común, uno de ellos es que piensan el espacio en relación con el tiempo y, propongo pensar, que despliegan temporalidades diferentes a la convencional, propia de la tradición europea de avance lineal, irrefrenable. Sugieren recorridos, desplazamientos, inmersiones, detenimientos, solapamientos de futuro y pasado que recuerdan las cosmogonías temporales precolombinas afincadas en la simultaneidad y la circularidad. *La prolongación de nuestra inercia* (2022) de Facundo Lugea invita a un recorrido en cuatro partes que inicia atravesando un pasillo blanco, donde, como dice Juana Fortezzini en una reseña, ingresamos "a una temporalidad diferente de la que corre en el exterior" (2022, s/p). Luego nos encontramos con otro pasillo, a un lado las ventanas que dan al exterior, extrañas como esmeriladas con pinceladas; al otro cuadros, enormes, que casi espejan las ventanas, impresiones blanquecinas de un mundo privado, una suerte de paisaje del cuerpo en superficies que hacen pensar en las sábanas de su cama, de nuestras camas, un territorio infinito e inabarcable desde la imagen que se nos ofrece a la imaginación en el pequeño cartelito de información técnica: "Transpiración, tierra, polvo de lapislázuli, polvo de cuarzo, lágrima [en singular] pétalos, sangre, cáscara de semilla, pluma, pelos, lluvia, agua de mar, alas de mariposa, rocío, arena, hojas de árbol y látex sobre vidrio laminado" (id.). Hay una vida con su temporalidad y un territorio vivido proyectados en ese pasillo donde, además, nos vemos a nosotras, nosotros mismos y no hay modo de ver los cuadros sin vernos en ellos.

Del pasillo salimos a una habitación más grande, donde encontramos soportes horizontales alineados, pulcros, que evocan las mesas de una morgue, con cuerpos abiertos, interiores expuestos como *La noche herida* que mencioné antes y como *La lección de anatomía,* donde un montón de miradas buscan penetrar la grieta abierta en el cuerpo, atravesando la piel. La exposición no científica del interior revela que hay mucho más allá de la fachada y de la carne, una variedad de objetos heterogéneos, naturales y de uso humano se traman en esos cuerpos uniformados en buzos grises con capucha.

En el último espacio a recorrer, el suelo está cubierto de hojas que crujen al pisarlas y emiten sus aromas al romperse. Nuestro desplazamiento adquiere una temporalidad extracotidiana, por las hojas y el impacto físico que provoca la atmósfera de nichos mortuorios dada por los paneles blancos, pulcros con placas de mármol con versos o epitafios, cuya lectura genera detenimientos y cuyo contenido también evoca el tiempo: "los latidos que fuimos se comprimirán al impacto de una erupción", "seremos una nueva velocidad que no entrará en el tiempo", "nuestros cuerpos son un collar de oro y salvia gorgoteando futuro", ¿Quién es "nosotros", los que seremos, los que fuimos? ¿A qué sujeto plural nos integra? ¿Quiénes

estamos, como los cuadros, como los cuerpos expuestos -cito de una de las placas- “sobre el filo de nuestra invisibilidad”?

Aunque no puedo detenerme en cada una, quisiera mencionar que la noción temporal recorre todas las muestras de la secuencia. Se aloja ya en el título en *Deriva constructiva* de Guinot. Su inmensa instalación configura un ambiente creado con restos de poda municipal, árboles Frankenstein tal vez, ensamblados y vueltos a la vida, como si el tiempo volviese hacia atrás o pegase un salto, creando un territorio nuevo con fecha de expiración. *TutuRú*, título de la exposición de Kami Koni, aunque parece provenir de otra lengua es la *deriva* de la palabra futuro mal tatuada en una mano, que se fue borrando y deformando hasta convertirse en otra palabra. Paradójicamente, el paso del tiempo convirtió lo que probablemente era una proyección de deseo y estímulo en una realidad otra, con el tiempo no vino el futuro, sino tuturú. Koni funda una distopía amorosa, un mundo típico del género postapocalíptico, pero donde cohabitan lo humano y lo no humano borrando sus bordes, tal vez como estrategia para sobrevivir, tal vez como deriva: un nido de hornero tamaño humano, un traje de apicultura cual tótem o tal vez, indumentaria para resistir en una atmósfera hostil, una flor artificial radiante y una natural que muere aferrada por una mano enguantada. Un diorama de la forma de vida de las “tribus” humanas y no humanas del futuro con ventanas abiertas al presente. Tanto en *TutuRú* como en *Deriva constructiva,* la línea temporal europea se pliega al solaparse pasado y futuro y se asientan, más bien, en una temporalidad circular propia del mito.



5. Kami Koni, *TutuRú,* 2022, Museo Mar.
https://www.gba.gob.ar/museo_mar/noticias/dos_nuevas_exhibiciones_llegan_al_mar

Imagino a Escobar recorriendo *Memorias de un lugar* (2022) de Jerónimo Veroa y luego escribiendo los 26 fragmentos de "El arte fuera de sí", pues allí hay función estelar del doble teatro de sombras, entre las aporías de la representación y las paradojas del arte. Veroa afirma en *Territorio de visuales* (Museo Mar, 2023) que concibe lo que presenta en el museo, no como una obra, sino como una invitación a acercarse a un proyecto que ocurre en la zona costera de la provincia, entre el Partido de la costa y Lobería, en especial el breve trayecto entre las playas de Quequén y las de Arenas Verdes. Por mucho *Google maps*, enlaces y códigos QR que utilice su propuesta no indica "cómo llegar" sino que convoca al zigzag. Ingresamos a una sala intermedial donde se solapan registros (cartografía, dibujo, pintura, foto…) y ámbitos del conocimiento (historia, geografía, poesía, política, activismo…). El lugar fijado por las paredes de la sala y el tiempo de la visita se multiplican en desplazamientos y movimientos espacio temporales.

El espacio que recorremos se desestabiliza, entre una vitrina propia de los gabinetes de curiosidades del siglo XIX o de un museo de Ciencias Naturales con cartas navales y lupas para ver detalles, fotos flotantes en el espacio, en soportes casi traslúcidos que demarcan un camino, a la vez que parecen banderas o pines para marcar mapas, como los que usan los

generales en las películas, pequeñas pinturas de la costa casi postales, aunque atravesadas por figuras geométricas que ocultan algunas de sus partes y recuerdan la enigmática *Melancolía* (1513-14) de Durero, un muro de pinturas cual *polaroids* que reparan en ruinas y exhiben ordenadamente restos abandonados en la naturaleza. En la pared central, una imagen a escala real de una típica garita de la costa bonaerense, con un lado derruido y un inmenso código QR pintado a mano.

El enlace conduce a una web que remeda el escritorio de una computadora, con íconos y carpetas que contienen fotos, videos, capturas de sonidos, mapas, bibliografía, etc. un acopio de material, propio de la labor en las ciencias sociales. Una especie de archivo que, bajo el título "Persistencia y derrumbe" (Veroa, 2022b), registra la tensión entre vestigios de la presencia humana (construcciones abandonadas, barcos que naufragaron, garitas de colectivo, etc.) y el avance de la naturaleza, entre la humanidad depredando y la playa resistiendo, entre la humanidad descubriendo y la arena cubriendo, entre el intento de dominar y la rebelión en forma de erosión, viento, humedad y salitre. Asimismo, hay otra invitación a recorrer los territorios *reales* en busca de las construcciones que Veroa intervino con códigos QR que llevan a la misma web. Imagino que, con el tiempo, estos se han despegado o deteriorado y, además, se trata de espacios semiocultos y de difícil acceso, a los que poca gente podría acercarse: la muestra propone un imposible, como imposible es mantenerse entre "la persistencia y el derrumbe", dos fuerzas opuestas que no podrían ocurrir en simultáneo, excepto, quizá, en el arte.



6. Jerónimo Veroa, *Memoria de un lugar,* 2022, Museo Mar.
https://www.facebook.com/marmuseo/posts/ya-pod%C3%A9s-visitar-memoria-de-un-lugar-de-jer%C3%B3nimo-veroaen-esta-nueva-exhibici%C3%B3n-e/5718219168210047/

Es difícil detenerse en el medio de la sala para recorrer la web. Es difícil recorrer la web fuera de la sala. Valga mencionar que, para buscarla en mi casa, como no aparecía en *Google*, tuve que abrir en la notebook una foto de la pared de la sala con la garita y escanear con el celular el QR pintado en ella. Un verdadero zigzag. Una serie de idas y vueltas entre el espacio material del museo y el virtual, entre el territorio y su representación ficcional, que el artista no considera su obra, sino una excusa para acceder a ella, que no es otra cosa que una mirada sobre el territorio que, a su vez, nos devuelve al espacio virtual.

En un primer momento pensé que todas estas muestras estaban recorridas por una inquietud. ¿Cómo aprehender el espacio sin pensarse como el sujeto externo, colonial, imperialista y positivista que todo lo puede reducir y doblegar? Al volver a pensarlas me corrijo, parecen atravesadas por una afirmación: no somos un sujeto externo, colonial, imperialista y positivista que todo lo puede reducir y doblegar, al contrario, nos reducen y nos doblegan, a nosotros/as, al entorno y al resto de las especies. Desde ese reconocimiento de la propia vulnerabilidad, la atención se detiene en los sujetos vivientes, sufrientes, con biografías y experiencias signadas por el lugar que ocupamos en el mundo y en el espacio, que no es el de la clase dominante que doblega y depreda (no es el de los Fortabat, sino el del obrero de

Loma Negra) y no es el del mundo y el espacio como totalidad, sino el del pequeño territorio que habitamos: estas localidades, en esta provincia, en este país, desde este rol de docente, artista, estudiante, madre, etc.

En una entrevista para la serie audiovisual *Territorio de visuales* (Museo Mar, 2023b), Alejandra Veglio cuenta que venía trabajando con material de la cantera de Batán y que al recibir la propuesta de la exposición en el Museo Mar empezó a frecuentarla de modo más asiduo para forjar un vínculo con la piedra. Por detrás de su muestra hay una persona sosteniendo en el tiempo una relación con el espacio, habitándolo e interrogándolo a conciencia. La mirada que se despliega en toda esta secuencia de muestras penetra en el paisaje como territorio vivido, proponen lo que Andermann describe como una *puesta en trance* de la tierra y de los sujetos, una disposición a la transformación, al tránsito entre estados. A diferencia de la mirada colonial que resuelve fórmulas visuales para tipificar las apariencias externas del paisaje, éste es un modo de mirar mirándonos. Es una mirada -como la de Ticio Escobar- que supone detenimientos, demoras, caracoleos y zigzags.

Creo, entonces, que invita a la crítica a una mirada equivalente y a reformular las escalas de análisis. Digo "la crítica" en abstracto, por costumbre y me doy cuenta de que, en verdad quiero decir que me invita a mí a una mirada equivalente y a repensar las escalas. Del paisaje al territorio vivido, del arte latinoamericano a las experiencias y prácticas artísticas que habitan la ciudad donde vivo, de "la crítica", que borra al sujeto y escribe en impersonal o plural de cortesía, a Sabrina, la que lee Ticio Escobar, la que fue con su hijo al Museo de *artes naturales*, la que se fascinó con Jens Andermann, pero no puede comprarse su libro porque es carísimo y está agotado y pasó varios días reconstruyendo sus ideas a través de artículos y videos en la web, la que participó del laboratorio de prácticas artísticas ecosensibles *Ladera y orilla* organizado por Colectiva de arteeducadoras Maleza, la que escuchó a Luciano Pozo el año pasado enraizar la *florisgrafía* en las rosas del jardín de su abuela; la que vive en una ciudad, con un museo donde vio unas muestras en particular.

En forma creciente, las y los artistas estallan posibles identidades preestablecidas, desarticulan tiempo y espacio e imaginan comunidades humanas y no humanas donde reinventarnos. Podemos interpretarlos y escribirlos desde afuera, como siempre hemos hecho, con el modo que Europa nos enseñó o disponernos a formar parte de esas comunidades hibridadas y rehabitar el territorio de nuestras prácticas, sabiéndonos también vulnerables e "incapaces de conservar una ilación que quizá no exista" (Escobar, 2015, p. 19).

Bibliografía:

Aguado, A. (curadora). (2023). *Manifiesto verde* [muestra]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. https://museomoderno.org/exposiciones/manifiesto-verde/

Andermann, J. (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad latinoamericana*. 8 (2). http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701

Bedel, J. (1995). *La noche herida* [pintura]. https://jacquesbedel.com/dt_portfolios/la-noche-herida-id1326/

Durero. (1513-14). *Melancolía* [grabado].

Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie.* Capital intelectual.

Fitte, D. (2022). *Ser paisaje* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina

Fontana, L. (1960) *Concepto espacial* [pintura].https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-attesa-concepto-espacial-espera

Fortezzini, J. (2022). *La prolongación de nuestra inercia.* Facultad de Humanidades, UNMDP. https://humanidades.mdp.edu.ar/ventana-sociologica-del-arte/la-prolongacion-de-nuestra-inercia-por-facundo-lugea-juana-fortezzini/

Guinot, C. (2022). *Deriva constructiva* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina.

Koni, K. (2022). *TutuRu* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina.

Lugea, F. (2022). *La prolongación de nuestra inercia* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina.

Maleza, colectiva de arteeducadoras. (2023). https://www.instagram.com/maleza.arteducacion?igsh=MTE5emZxZmNldTZhdQ==

Minujín, M. (2014). *Lobo de alfajores* [instalación], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina. https://www.gba.gob.ar/museo_mar/instalacionesyobras

Museo Mar. (2023). Episodio 5: Jerónimo Veroa. *Territorio de visuales. [Audiovisual]*. https://www.youtube.com/watch?v=BWa-pKNE2Z8

Museo Mar. (2023b). Episodio 2: Alejandra Veglio. *Territorio de visuales. [Audiovisual]*. https://www.youtube.com/watch?v=UUyTD1TXxzI&t=1073s

Pozo, L. (2022). https://www.lucianopozo.com/

Veroa, J. (2022). *Memoria de un lugar* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina.

Veroa, J. (2022b). Persistencia y derrumbe. https://pyd001.wixsite.com/persistence-collapse

Veglio, A. (2022). *Apenas mundo* [muestra], Museo Mar, Mar del Plata, Argentina.

Weir, P. (director). (1998). *The Truman show* [film]. Scott Rudin Porductions; Paramount Pictures.

ARTE EN CÁRCELES. UNA EXPERIENCIA DE TRABAJO REFLEXIVO CON TALLERISTAS.

M. Judit Goñi. judige58@gmail.com
Marianela Gervasoni. marugervasoni@gmail.com
Facultad de Arte. UNCPBA.
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contextos de encierro punitivo.

Palabras clave: Aprendizajes; arte; cárceles.
Resumen: El escrito que se presenta es el resultado de una experiencia de extensión que se llevó a cabo durante dos años -2022 y 2023-. La misma fue organizada por la Cátedra de Psicología del Aprendizaje de la Carrera de Profesorado en Teatro y Juegos Dramáticos de la Facultad de Arte de la UNCPBA y formó parte del Programa "La Universidad en la Cárcel" (Secretaría de Extensión del Rectorado - UNCPBA), dirigido por la Dra. Analía Umpierrez. El objetivo principal del proyecto fue acompañar a los talleristas que impartían talleres de arte en cárceles, con el propósito de comprender sus objetivos, necesidades y problemáticas; e intercambiar con y entre ellos experiencias.

Introducción

El arte, con su capacidad para trascender barreras y transformar realidades, se erige como una herramienta poderosa en la búsqueda de la expresión y la rehabilitación en contextos adversos. En este sentido, la educación artística en entornos carcelarios emerge como un espacio de oportunidad y reflexión, donde se entrelazan las dimensiones creativas, vinculares y sociales.

La génesis de este proyecto se encuentra en la colaboración entre la cátedra de Psicología del Aprendizaje de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) y un grupo de talleristas que impartían clases de teatro en dicho centro penitenciario. Lo que inicialmente surgió como una respuesta improvisada al contexto de aislamiento social provocado por la pandemia en 2021, pronto se convirtió en un proyecto más formal y estructurado.

A través de este artículo, exploraremos el proceso de concepción, desarrollo y evolución de este proyecto de educación artística en cárceles. Desde la formalización del mismo en

diciembre de 2021 hasta su implementación en 2022 y 2023, se compartirán las experiencias, los desafíos enfrentados y los logros alcanzados. Desde la promoción del diálogo interno y externo hasta la reconfiguración de las perspectivas sobre el arte y su rol en este contexto, este artículo busca arrojar luz sobre una iniciativa inspiradora que trasciende los muros físicos de la cárcel para abrazar el potencial transformador del arte en todas sus formas y expresiones.

Antecedentes del proyecto

Esta iniciativa comenzó de manera informal durante el contexto de aislamiento social preventivo y obligatorio -ASPO- producto de la pandemia en el año 2021. Durante ese período, se llevó a cabo una coordinación entre las docentes de la cátedra de Psicología del Aprendizaje de la carrera de Profesorado de Teatro en la Facultad de Arte de la UNCPBA y un grupo de talleristas que dictaban teatro en la cárcel de mujeres 51 de la ciudad de Azul. Este último equipo estaba formado por cuatro integrantes y coordinado por dos docentes de la Facultad.

Durante la primera parte de ese año aún se sostenía el aislamiento, por tal motivo, las clases que dictaban las talleristas se hacían de manera virtual, al igual que los encuentros del Proyecto de extensión. Esta situación, permitió trabajar con intervenciones de las talleristas durante las clases, ya que al ser virtuales se podían grabar a los fines de nuestros intercambios.

Resultó un proceso muy interesante para la cátedra, ya que se pudieron hacer vinculaciones de las teorías del aprendizaje con prácticas de enseñanza de arte situadas y concretas.

Por tal motivo, se decidió hacer la presentación de un proyecto de acompañamiento a los/las talleristas de artes en la cárcel que eran parte del proyecto desde la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.

El Proyecto fue formalizado en diciembre del año 2021, para dar inicio en 2022. Se denominó: “Psicología del Aprendizaje: Arte en Cárceles” y fue aprobado en el marco del Programa Integral de Extensión “Acceso a derecho en cárceles” (Res CS N° 726 del 27/12/21), perteneciente a Rectorado de la UNICEN.

El equipo de “Psicología del aprendizaje: Arte en Cárceles” estaba integrado por las dos profesoras de la asignatura, una estudiante avanzada de la carrera de profesorado de Teatro y un graduado de la misma carrera.

Inicialmente, el camino resultó un tanto complejo debido a ciertas resistencias encontradas por parte de los talleristas, los cuales nunca habían tenido un espacio de intercambio común.

Sin embargo, a medida que avanzaba el proyecto se generaron diversos intercambios, reflexiones y construcciones conjuntas muy enriquecedoras para todos. La interacción en trabajo con docentes lleva un tiempo de construcción. No porque se propongan espacios de intercambios, estos se generan prontamente.

En la tesis: "Construcción social del conocimiento didáctico en proceso de formación docente continua" de Goñi (2010), se definieron algunas condiciones que se requieren para que se constituyan procesos de aprendizaje interactivos. Entre ellas:

> *Un espacio adecuado de interacción* que se expresa en un sentimiento de seguridad para participar. Este es generado por el tratamiento del error como parte del proceso de aprendizaje y la habilitación para expresar las ideas o las preguntas asegurando el respeto. (Goñi, 2010, p.113).

En la misma tesis se concluyó sobre la necesidad de *Tiempo compartido*. Se advirtió la necesidad de tiempo que implica la construcción grupal de confianza y la posibilidad de descentrarse del propio desarrollo de su clase y de su problemática para encontrar que compartían con otros compañeros dudas, razonamientos y miedos similares. A su vez, que en los intercambios podían ayudar y ser ayudados a partir de la construcción conjunta.

Acerca del desarrollo del proyecto

Al inicio del proyecto se administraron cuestionarios, algunos individuales y otros en pequeños grupos con el propósito de conocer las historias de los/las talleristas en relación con sus trabajos en la cárcel, antigüedad en el trabajo, sentidos políticos de la enseñanza de arte en la cárcel, problemáticas que han surgido en el espacio, intereses de temas que quisieran trabajar en los espacios de intercambios del proyecto de extensión.

Estos cuestionarios permitieron conocer sobre la diversidad del grupo de los/las talleristas. Con formaciones diversas, procesos por los cuales se iniciaron en el trabajo de enseñar arte en la cárcel también muy diferentes –algunos ya tenían trayectoria previa de intervenciones en cárceles mientras que para otros eran sus primeras experiencias- y, sobre todo, finalidades de los talleres muy distintos. Algunos talleristas se proponían el trabajo con los derechos humanos a través del arte, otros la recreación y diversión, búsquedas de libertad que permite el arte en un contexto adverso, entre otros.

Por tal motivo, nuestro grupo responsable del Proyecto de extensión "Psicología del Aprendizaje: Arte en Cárceles", definimos como propósito principal trabajar sobre el sentido político del arte en la cárcel.

Fairstein (2009) define la enseñanza como "una actividad humana que tiene como finalidad influir sobre el aprendizaje de otra u otras personas" (p. 13). Aquí comienza a definirse la ética y el sentido político de la enseñanza como un eje importante a trabajar y definir. Para comprender el concepto de sentido político se recupera la cita de Fairstein (2009):

> Si enseñar es "hacer algo para alguien", las intenciones del que enseña se encuentran en relación con otro: nadie enseña porque sí, sino para producir cierto cambio en otra u otras personas. Se trata de una actividad humana que pretende tener consecuencias sobre otro ser humano, por lo que el acto de enseñar adquiere un carácter moral y nunca puede ejercerse en forma neutral. La influencia que se pretende ejercer sobre el otro se justifica en su valor respecto de ciertos fines que el enseñante considera deseables (Op cit, p.14)
>
> .

Otro aspecto que se advirtió en los cuestionarios es que, por lo general, no había intercambio entre los talleristas. La enseñanza es una práctica que tiene una tradición de soledad en el trabajo. Este aspecto ha sido analizado en las escuelas (Fullan, M y Hargreaves, A., 1999; Ruiz Bikandi, U., 2004), pero se advierte en este caso que en los espacios de educación no escolarizada también sucede. Por lo que se consideró la realización de espacios de intercambios, pero con una motivación extra. Se planificaron talleres con los talleristas, que se desarrollaban a partir de alguna expresión artística como disparador, pero centrados en un eje problemático, para luego profundizar en espacios reflexivos de intercambio en dichos ejes.

Encuentros temáticos

Posteriormente, se organizaron cuatro encuentros temáticos (uno por cuatrimestre), siendo el primero centrado en actividades teatrales, seguido de otro enfocado en la literatura, el tercero en artes visuales, y finalmente, el cierre estuvo a cargo de una docente externa a la Facultad con experiencia en teatro del oprimido.

Estas distintas experiencias permitieron un acercamiento profundo a las necesidades y dinámicas de los talleristas en el contexto carcelario, promoviendo el intercambio de conocimientos y la generación de reflexiones en torno al arte como herramienta de transformación y expresión. Se ha podido constituir una "comunidad profesional" en el

sentido en que los talleristas se están revalorizando como profesionales que entienden que la enseñanza es una tarea compleja, que requiere de la problematización y de la construcción constante de conocimientos.

En este sentido, fue interesante poder acompañar y observar cómo las primeras perspectivas sobre la tarea de los talleristas, se de-construyeron y se volvieron a conformar de manera diferente. Al finalizar las primeras actividades realizadas por el grupo de extensión (las entrevistas individuales y/o en pequeños grupos y el encuentro con metodología teatral), se pudo realizar un análisis que dio cuenta de 3 diferentes versiones en términos de los sentidos políticos de la tarea:

> (...) Se presentaron los propósitos y motivaciones que los/as llevaron a ser parte del Programa de Educación en la Cárcel. Se puede observar que hay tres tipos de propósitos bien definidos. Uno más general, vinculado con el derecho a la educación pero que no presenta una finalidad clara, y otros dos propósitos más específicos: uno se relaciona con la enseñanza de la disciplina artística y, el otro, con un trabajo desde la construcción subjetiva del individuo, quizá más vinculado con la pedagogía social. Se considera que poner en intercambio y discusión estos propósitos podría ampliar la mirada de los/as talleristas y reflexionar sobre el lugar que desean que ocupe el arte en la educación en las cárceles.” (Goñi, Lezcano, 2023. p 46).

Se observaba estas diferencias en las narrativas de los talleristas: sus discursos, sus propuestas de talleres, sus objetivos. Sin embargo, a medida que se fue avanzando en las propuestas de los diferentes encuentros, algunos elementos se fueron reconfigurando en una construcción compartida.

En primer lugar, la posibilidad de encontrarnos como grupo fue más accesible. No había tantos obstáculos a que esto sucediera. A su vez, algunos miembros de ambos equipos de trabajo (grupos de talleristas y equipo de extensión) fueron modificándose. A los/las talleristas se sumó un docente de artes plásticas, y se fueron del programa una profesora de teatro, y un profesor de literatura. En el equipo de extensión, se fue la estudiante avanzada.

Es interesante recuperar que, vinculado con el programa de extensión de Rectorado de la UNCEN, se ha desarrollado, con el tiempo, un Centro Cultural Itinerante llamado El Musguito, cuya perspectiva es la siguiente:

> Las propuestas de trabajo de la universidad ingresan al ámbito carcelario con una perspectiva que concibe a la educación como derecho humano y a la universidad pública como institución con la responsabilidad de generar espacios para el ejercicio de este derecho. Este posicionamiento discute con el que se sostiene desde las políticas penitenciarias que piensan a la educación como "re-inserción" o "re-socialización" y la ubican como una "herramienta" al servicio de "tratamiento" de las personas detenidas. Desde los caminos de la extensión se busca promover el encuentro, construir sentidos con poblaciones que han sufrido en gran medida, vulneraciones a sus derechos, entre otros, el del acceso a múltiples campos de las artes y lenguajes artísticos. Es sobre esta tarea que aquí se detiene la mirada. https://centroculturalelmusguito.ar/

En este sentido, siempre nos preguntamos por qué arte y no otra disciplina. ¿Qué era lo esencial del arte que lo hacía fundamental? Compartimos la mirada de Chiponi y Manchado (2018) que plantean que el arte y la cultura representan un terreno de confrontación tanto tangible como simbólico, donde se debaten los significados de nuestro entorno y lo que conforma nuestra identidad. Además, se perciben como una herramienta tanto técnica como política que las personas utilizan para visibilizar y modificar sus experiencias de vida.

En las historias compartidas durante estos encuentros, se observó cómo el arte se presenta como una disciplina que se asemeja a una metáfora, abriendo el camino hacia el proceso de creación, fomentando la productividad del discurso y complejizando la relación entre el mundo y el lenguaje. El texto estético se destaca por su función utópica, siendo capaz de imaginar otros mundos posibles. Este tipo de actividades poseen un potencial movilizador que facilita el encuentro, la creatividad, la imaginación y la reflexión (Gutierrez, Gallardo y Perez, 2019).

Es así que, observamos que, durante el año 2022, en el taller de artes visuales se trabajaron sobre los objetivos planteados por los talleristas, quienes resaltaron la importancia de que la Universidad reconozca y regularice su situación, así como la valoración del acto de expresarse. Se destacó la relevancia de la toma de decisiones y se enfatizó en proporcionar herramientas para que los participantes (las personas privadas de su libertad) puedan hacerse visibles, conectando con el exterior y fomentando el diálogo comunitario. Se promovió una lectura crítica del mundo como base para construir confianza y empoderar a los individuos. Se enfatizó la idea de que cada persona tiene algo valioso que aportar y se buscó fomentar la colaboración y la solidaridad, reflejado en la metáfora de los *cuervos volando en grupo*. Además, se destacó el papel transformador del arte y se planteó la importancia de proporcionar herramientas para modificar el entorno en beneficio de todos los involucrados.

A su vez, esto mismo se profundizó en el último encuentro, el cual se realizó a finales del año 2023. En ese momento, los/las talleristas establecieron una serie de objetivos centrados en la transformación personal a través de las historias compartidas, tanto para los participantes como para quienes observen las obras producidas, buscando que cada individuo confíe en sí mismo como protagonista de experiencias teatrales y en el trabajo colectivo como método de colaboración. Se propuso la socialización de autores, textos y temáticas para abordar problemáticas sociales y recuperar relatos de vida, promoviendo un diálogo bidireccional con la comunidad. Se enfatizó la importancia del análisis crítico de textos estéticos para fomentar la producción autónoma de discursos artísticos. Asimismo, se buscó crear un ambiente de expresión y comunicación libre, donde se puedan debatir ideas divergentes con respeto a las opiniones diferentes. Se planteó la realización de cortometrajes como medio para expresar visiones subjetivas y sentimientos individuales, con el propósito de que cada estudiante se sienta valorado y capaz de enfrentar cualquier proyecto en su vida, generando así un sentido de confianza y empoderamiento.

Algunas ideas de cierre

La experiencia resultó muy satisfactoria, para el equipo de extensión fue una gran oportunidad de aprendizaje de situaciones de trabajo de enseñanza del arte en un contexto complejo (la cárcel). A su vez, también resultó desafiante la búsqueda de estrategias para constituir el grupo integrado por los/las talleristas. No sólo se trataba de focalizar temas, problematizarlos, intercambiar y construir contenido entre todos, sino que en principio, había que encontrar los recursos para generar el grupo, las motivaciones y el ambiente de respeto y de trabajo compartido.

Desde el equipo de trabajo sostenemos una postura de extensión como intercambio donde nosotros aportamos herramientas de la Psicología del aprendizaje y de las Ciencias de la Educación, pero a su vez, enriquecemos nuestros conocimientos con experiencias de los otros, experiencias situadas y en el área específica del arte.

Por otra parte, el grupo de los/las talleristas hicieron sus devoluciones también de modo favorable, agradeciendo los espacios grupales y de intercambio que se constituyeron. Se hicieron co-construcciones, en general desaparecieron los sentidos políticos de enseñar arte en la cárcel sólo para la recreación, ahora se habla de libertad, de espacios de visualizaciones, situaciones sociales, de construcción de subjetividades (autoconocimiento y confianza en sí mismo), de construir herramientas para aportar a la comunidad para la creación de vínculos

con instituciones cercanas al Penal (ejemplo: libro de cuentos ilustrados o materiales didácticos).

En líneas generales, se trabajó la tensión en un juego fuerzas donde, por un lado, la cárcel es un espacio que deja una huella muy fuerte en la constitución subjetiva de la persona, que quita, que arranca la autoestima y la valoración personal, pero a su vez, el arte resulta ser una herramienta que tensiona en un contrasentido, devolviendo espacios donde se puede rescatar y valorizar la historia de cada sujeto, como testimonio que presenta nuevas perspectivas. En palabras de uno de los talleristas: "Acá está nuestro lugar, en poder discutir los sentidos: esa persona tiene un sentido para el Poder Judicial, pero tiene otro sentido para nosotros".

Bibliografía:

Farstein, G. (2009). Teorías del aprendizaje y teorías de la enseñanza. *Material elaborado para Diploma Superior en Constructivismo y Educación. FLACSO 2009.*

Fullan, M. y Hargreaves, A. (1999). La escuela que queremos, Los objetivos por los cuales vale la pena luchar. Amorrortu.

Goñi, M. (2010). Construcción social del conocimiento didáctico en el proceso de formación docente continua. Tesis de Maestría en Educación con orientación en Psicología Educacional. Facultad de Ciencias Humanas. UNCPBA. Dirigida por Dra. Mirta Castedo y co-dirigida por Dra. Claudia Molinari. *En Repositorio de la biblioteca Central UNICEN.* https://www.ridaa.unicen.edu.ar/items/86e617eb-dd0b-458c-ab77-4ca03502bcc0

Ruiz Bikandi, U. (2004). Anayse du travail eta formation professionelle des enseignants. En *Congres de L A.E.C.S.E. 2004.*

Lezcano, C. S. y Goñi, M. J. (mayo-noviembre de 2023). Arte en cárceles. Comenzando una experiencia de extensión en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. *E+E: estudios de extensión y humanidades* 10(16), pp. 30-47.

Gutiérrez Gallardo, N. P. y Pérez, C. (2019). Curriculum y cárcel. La potencia del arte como plataforma de encuentro y reconfiguración de las identidades. *Revista Alquimia Educativa N° 6. V.I.* pp. 40-53. http://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/Alquimia/PDF/Alquimia%20N%206%20I/Gutierrez-Perez-.pdf

Chiponi, M. & Manchado, M. (2018). Prácticas culturales y comunicacionales en el encierro: la cárcel y sus sentidos en disputa. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación,* 38, 213-232. https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/3295

TRAICIONAR AL ESPECTADOR. VÍNCULOS POSIBLES ENTRE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS Y PÚBLICO CONTEMPORÁNEO.

Inés Ibarra. inesibarra81@gmail.com
Mauro Pehuén Rosas. mauropehuenrosas@gmail.com
Javier Santanera. jsantanera@hotmail.com
Proyecto de investigación: Intermitencias liminares. Intervenciones Artísticas en espacios públicos y privados de la Norpatagonia. Escuela Superior de Bellas Artes - ESBA.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palabras clave: Arte contemporáneo; espectador; intervenciones artísticas.
Resumen: En el documental dirigido por Pino Solanas y codirigida por Octavio Getino *La hora de los hornos* (1968) aparece una frase de Frantz Fanon: "Todo espectador es un cobarde o un traidor". A partir de esta idea nos proponemos pensar la problemática del espectador en dos direcciones: en primer lugar, dar cuenta de una definición ampliada de la noción de espectador. En segundo lugar, aproximarnos al espectador de las obras de arte contemporáneo. Para ello tomaremos como casos dos intervenciones artísticas: en el ámbito académico y el espacio teatral.

Introducción

En el documental dirigido por Pino Solanas y codirigida por Octavio Getino *La hora de los hornos* (1968) aparece una frase de Frantz Fanon: "Todo espectador es un cobarde o un traidor". Este fue el motor inicial que nos sirvió para pensar, a partir de qué acciones los espectadores podrían ser adjetivados de esta manera y cuáles son los roles establecidos tanto en las artes visuales como en el teatro ¿Este es un rol permanente, o se transforma durante el tiempo? Probablemente no es lo mismo un espectador moderno que uno contemporáneo y sus acciones deben ser necesariamente diferentes.

Nociones de espectador

En las artes visuales, a partir de ciertas convenciones adoptadas en la producción de imágenes en el Alto Renacimiento, por ejemplo, con la utilización de la perspectiva lineal, el conjunto de elementos de un cuadro están dispuestos en función del ojo del observador: "la perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible" (Berger, 2000, p. 23). De este modo se configura un

espectador como centro de la experiencia artística, en donde la mímesis como método de representación erosiona y confunde sus límites con lo real, ofreciéndose como ventana a un espectador dueño de esta visión, pero situado de manera estática en un punto específico del espacio.

A partir de esto se configuró en las artes visuales un modo de relación entre el objeto de arte y quien lo contempla, en la cual el segundo exige que le sea brindada una experiencia estética. "Al menos desde Kant sabemos que la experiencia estética puede ser una experiencia de lo bello o de lo sublime. Puede ser una experiencia del placer sensual, pero también puede ser una experiencia de "anti estética" de displacer" (Groys, 2014). Sea de una manera u otra, en esta concepción del arte se despliega un modo de observador con un rol establecido, con una actitud determinada, "la actitud estética es la actitud del espectador" (p.10). Un espectador que espera de manera estática/pasiva ser satisfechas sus necesidades a partir de la contemplación.

De igual modo en el teatro,

> Los espectáculos occidentales nos han entrenado a ver pasivamente y no hacer. Cervantes se burla de Don Quijote cuando ataca al villano en el retablo del titiritero Maese Pedro, ya que no puede distinguir entre realidad y arte. El poeta inglés, Samuel Taylor Coleridge, postula que el arte depende de la "voluntaria suspensión de la incredulidad". Una barrera invisible separa al actor del espectador. Para el espectador, el no intervenir, no actuar, es parte esencial del código de comportamiento durante el perfomance (Taylor, 2015, p.81).

La cuarta pared se erige invisible separando al espectador de la obra de arte pero también estableciendo un modo de relación, la acción se desarrolla en el escenario y para su mejor valoración el silencio, la pasividad y la actitud contemplativa eran la mejor opción.

Sin embargo, tal como propone Berger (2007, p.16.) "toda imagen encarna un modo de ver", por lo cual los modos de relación propuesta entre obra y espectador se ven necesariamente transformados en el contexto contemporáneo. La transformación colosal que se ha dado en los últimos cincuenta años en los modos de producción y circulación de imágenes y significados, modifica sustancialmente los modos de relación con los objetos y prácticas artísticas. En la velocidad que habitamos la "actitud estética" pierde su antigua relevancia social.

La actitud contemplativa se diluye en la metástasis de imágenes del presente,

> El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con internet -una plataforma de distribución global- han alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y sus consumidores. Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas (Groys, 2014, p.14).

Es por esto que actualmente, tal como afirma Jhonatan Crary (2008, p.23), "(...) uno de los aspectos cruciales de la modernidad es una crisis continua de la capacidad de atención (...)".

En relación a esta crisis, retomamos la noción de *espectador emancipado,* un concepto fundamental del pensamiento contemporáneo para pensar las relaciones y modalidades entre espectador y obra, planteado por el filósofo Jacques Rancière.

La noción de emancipación se desmarca de la idea del espectador en "actitud estética" que contempla de forma pasiva la obra. Al contrario, subraya la necesidad de pensar el teatro como una acción que es llevada a cabo por cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes. A principios del siglo XX, esta idea fue llevada a cabo por dos corrientes:

a. El teatro épico de Bertolt Brecht. Para el autor era preciso anular toda empatía que pudiera promover la identificación entre espectador/personaje. El espectador, en cambio, debe ser como una especie de investigador científico que observa la obra como un fenómeno. La obra por su parte debe proponer un dilema que lo involucra.

b. El Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. Si el espectador de Brecht asume una distancia, el espectador de Artaud debe anularla para dejar de ser un observador y participar de la obra con todas sus energías vitales.

Ambas formulaciones, advierte Rancière, no permiten resolver la cuestión del espectador que está en la misma lógica de la relación pedagógica. La idea del maestro que posee el saber y la idea del alumno ignorante.

Se ha hablado mucho sobre el espectador como ente pasivo, o como sujeto activo. Sobre si la contemplación es una actividad que ejerce una acción o no. Esta perspectiva sólo demuestra que los términos pueden cambiar, pero lo esencial es la estructura que propone pares de opuestos: aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen, aquellos que miran y otros que actúan.

En cambio, la idea de emancipación intelectual permite reformular esta vieja lógica porque la emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Para el autor, no hay dos tipos de inteligencias separadas. No hay diferencias entre el ignorante y el intelectual. Ambos aprenden signo tras signo, ponen en relación aquello que ven con lo que

ignoran. Es la misma inteligencia que traduce signos en otros signos. “El trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje” (Rancière, 2010, p.17).

De esta manera, la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, porque mirar también es una acción que confirma o transforma está distribución de las posiciones. En este sentido, el espectador también actúa, como el alumno y como el maestro: observa, selecciona e interpreta aquello que ve y compara con otras cosas que ha visto en otros escenarios.

En esta perspectiva también se encuentra uno de los principales teóricos de los estudios teatrales y fundador de la teatrología, Marco de Marinis (2005), quien propone una revisión del espectador en tanto objeto de estudio de la teoría teatral y su consolidación no se proyecta sino hasta mediados del siglo XX.

Para De Marinis, el enfoque central de la teoría teatral es el que estudia la relación entre obra y espectador, o entre actor y espectador. Advierte que, si bien la noción de espectador aparece en los estudios teatrales, cuando se refieren a éste muchas veces se trata de un espectador imaginario (p.88). Esta construcción va acompañada de una serie de regulaciones que prescriben lo que debería o no hacer (participar, distanciarse, instruir, conmoverse, entretenerse, etc). Siguiendo al autor, se ha puesto poca atención al espectador real, es decir, qué es lo que el espectador de hecho *hace* en el teatro.

En esta línea, el autor desarrolla tres principales concepciones sobre la relación teatral: la primera hace referencia a la relación entre obra y espectadores, - desde el clásico modelo de comunicación según la cual hay una noción lineal del sentido.

La segunda, que el autor llama nihilista o deconstructiva, es, al contrario, asimetría total entre el espectáculo propuesto y el recibido. Desde este lugar, haya o no una intención explícita por parte del emisor de dar un mensaje, el espectador ficcionaliza (o accede a la ficción), encuentra una historia, una narración. No hay percepción pura sin interpretación.

La tercera concepción la denomina relativista, es la que supone que toda producción de sentido mantiene una relación de diferencias entre los significados propuestos y los significados recibidos. Se asume así que cualquier signo no significa nada en sí mismo. Esto quiere decir que un hecho teatral u objeto artístico no significa de por sí, ni que el espectador tiene que descubrir el sentido o reconocerlo. Desde esta perspectiva -no esencialista- el sentido se construye de manera relacional.

Llegados a este punto, hacemos explícita nuestra postura que adscribe con los enfoques que consideran que la obra, es decir, el objeto que se presenta a nuestros sentidos, se completa en las relaciones funcionales implicadas. La obra o hecho artístico no es sólo su manifestación

material, sino que se relaciona con todo un entramado discursivo que determina su funcionamiento como obra, por eso mismo, la obra no depende de sí misma.
A propósito, Groys desarrolla esta idea cuando señala que una imagen, por ejemplo, una película, circula permanentemente de un medio a otro medio y de un contexto a otro. En su desplazamiento, ¿se trata siempre de la misma imagen? Claramente, la imagen se reescribe, se transforma:

> El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo, la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos (Groys, 2009, p.6).

La transformación en los modos de producción en las artes visuales también afecta los modos de consumo. Con la aparición en los 60' de la performance y la instalación, la propuesta hacia el espectador se vuelve menos pasiva y más interactiva.
Las intervenciones, el arte relacional, el arte interactivo, las performances, etc. proponen otro tipo de participación por parte del espectador. Se podría afirmar que quiebran la convención según la cual el artista crea y el espectador recibe (Oliveras, 2008).

Vínculos posibles en intervenciones artísticas

A continuación, desarrollaremos los casos que tomamos para pensar los vínculos posibles entre arte contemporáneo y espectador.
El primero de ellos se trata de **"**Hush! El diario que cambia y crece", un espectáculo teatral del grupo EstocadaVep que estrenó en Cipolletti en 2016. La obra propone dos historias, una es el relato de unos linyeras que hacen música en la calle para sobrevivir y tentados por un aviso de un diario salen a la búsqueda de un producto que, según la publicidad, le mejorará la vida. Esta primera parte es muda y se desarrolla en paralelo con la segunda historia, la cual presenta a dos actores-trabajadores de teatro que reciben a los espectadores-trabajadores de teatro y les explican el trabajo que deben realizar durante la obra que se representará que es la obra de los linyeras que comentamos anteriormente.
La propuesta de la obra empieza con la difusión ya que el afiche es un cartel que solicita espectadores y espectadoras que sepan reír, llorar y aplaudir. Los actores-trabajadores reciben

a los espectadores en el hall con overol de trabajo mientras esperan la orden para comenzar a actuar.

Al espectador se le propone dejar de ser un espectador para trabajar de espectador. Se le pide que no sea un espectador como de costumbre, sino que cumpla con las indicaciones pautadas. En definitiva, se le exige que sea el espectador corriente de teatro pero creyendo no serlo.



Imagen 1- Afiche de "Hush...!" (2016) (izq.) y foto de "Hush...! (der.). Créditos: Inés Ibarra.

El segundo caso que tomamos, se trata de una acción realizada en el año 2023 en el marco de una actividad áulica, en la cual un conjunto de estudiantes y docentes de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Neuquén elaboraron una propuesta que titularon “protesta nudista”.

El ejercicio consistía en crear una “falsa performance” a difundirse en redes sociales y medios de comunicación. Emular las propuestas artísticas del CAyC (Centro de Arte y Comunicaciones) en los 60’, a partir de la elaboración de una producción que vinculara las experimentaciones de vanguardia artística y política en relación con los medios de comunicación. Para visibilizar la posibilidad de producir efectos en la realidad a partir de un

hecho ficticio, aprovechando para esto los modos de circulación de la información en el mundo contemporáneo.

El contenido fue elaborado de manera que funcionara como un artefacto interpelativo en el contexto político en el cual se desarrollaba, y consistió en un afiche en Instagram que fue publicado una semana posterior a las PASO.

El objetivo era en principio, dado su intencionado contenido controversial, increpar a los espectadores digitales con el anuncio y poder registrar el conjunto de interacciones obtenidas. Este corpus serviría posteriormente para reflexionar sobre los modos de circulación y consumo que tenemos de los medios y cómo estos afectan las diferentes subjetividades y generan una realidad a partir de ellos. Y, finalmente, evidenciar cómo "el concepto de fake y el de factoide actúan como resortes que reconocen y entienden la distorsionada realidad, ejerciendo una labor crítica de cuestionamiento que puede impulsar cambios en el ámbito de lo social" (Gonzalez, 2019, p.8).

De este modo, el público mismo de la acción se configura como materialidad de la obra a partir de su interacción voluntaria en redes sociales.

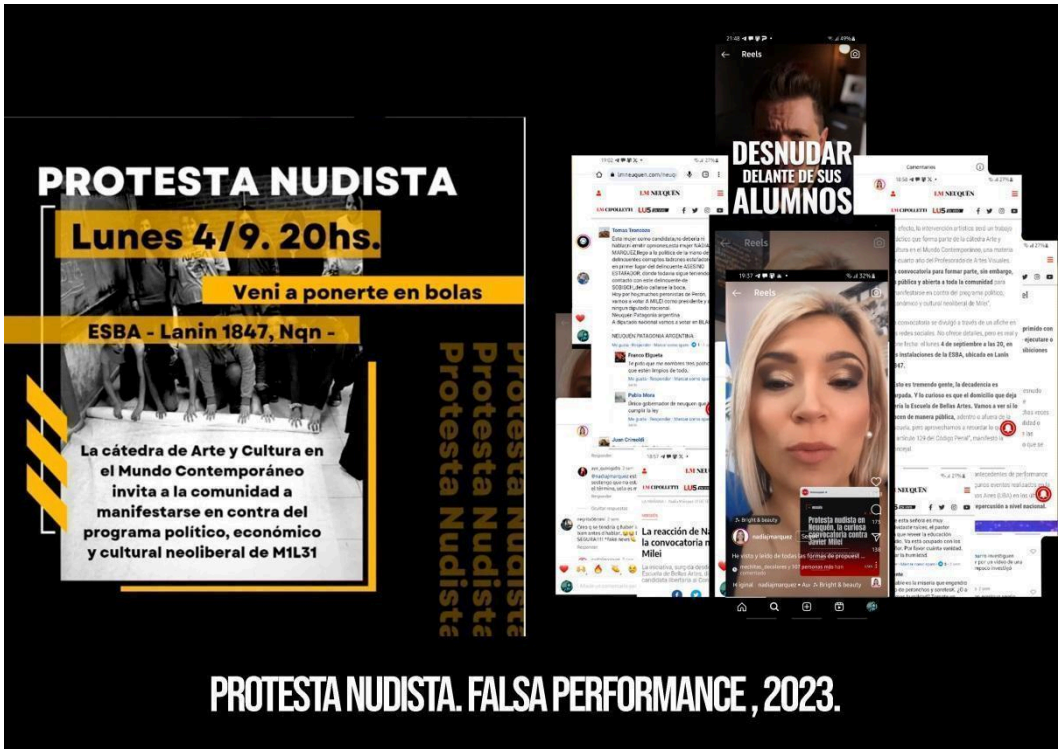


Imagen 2: Flyer de "Protesta Nudista" para redes sociales (2023) (izq.). Collage de capturas de pantallas de redes sociales sobre "Propuesta Nudista" (der.). Créditos: Mauro Rosas.

La propuesta tenía una duración de difusión estimada de una semana y la circulación del falso anuncio en principio fue muy limitada. Pero a partir de la publicación de la noticia por parte de un medio regional, sin chequear previamente la veracidad de la noticia, fue el salto cualitativo para que la falsa actividad llegue a más personas. De esa primera noticia hicieron réplica otros medios regionales y nacionales, así como también comunicadores de diversas plataformas, incluso diputados nacionales. La notoriedad que tomó la acción obligó a que se adelantara su develamiento como fake frente a los múltiples requerimientos institucionales generados.

La proliferación de sentidos que siguieron a la publicación de la imagen inicial evidenció el desdibujamiento de la "objetividad racional en pro de enfatizar dimensiones emocionales o creencias infundadas que van en contra de la constatación fehaciente de los hechos" (Gonzalez, 2019, p.3).

El rol activo de los espectadores, sin saberlo, le dio el contenido y el desarrollo a esta acción, por lo cual la propuesta artística se presentó como una plataforma de discusión que a partir del ensayo de lo falso buscó activar la capacidad reflexiva del espectador.

A modo de cierre

> Politizar es abrir el espíritu, despertar el espíritu, dar a luz el espíritu, es como decía Cesaire "inventar almas". La reunión de célula, la reunión de comité, es un acto litúrgico, es una ocasión privilegiada que tiene el hombre para oír y decir.
>
> Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes, todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor (Fanon, 1983, p.155).

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta ahora ¿Por qué podemos adjetivar, retomando a Fanon, al espectador como un cobarde o un traidor?

Un cobarde, porque su acción muchas veces es la pasividad. Tal vez porque se refugia en el pasado o en un modo de relación con la obra descontextualizado, que no se condice con su tiempo.

Un traidor, porque el arte contemporáneo propone un modo de relación diferente con la obra y por lo tanto, se espera que el espectador de arte contemporáneo asuma posición y actúe en consecuencia. El espectador que traiciona reconoce el juego que se le propone y aun así se mantiene al margen.

Es por esto que pensamos y sostenemos una mirada expansiva del espectador. El arte contemporáneo necesita de un espectador interactivo, que forme parte de la obra, de su entorno narrativo. Esto sugiere que la concepción de obra no se limita solo al objeto, al artefacto, a su manifestación material, sino que la obra mantiene relaciones con un entorno narrativo que determina su funcionamiento como obra artística.

Por esto proponemos abolir la idea de espectador moderno, que se refugia en la pasividad frente al acontecimiento artístico, para ir en búsqueda de un espectador que accione sobre el juego de interacciones que se le ofrece.

En los dos casos mencionados, las propuestas establecen un diálogo directo con el presente en el cual se desarrollan un aquí y ahora que incluye a los espectadores a partir de ese contexto en el cual surgen. De este modo se traicionan sus expectativas al ofrecer algo que no esperan inicialmente.

Cada una de estas propuestas es un llamado a la acción, un llamado a borrar o desdibujar la barrera entre espectador y escena, entre obra y observador. Se trata de intentos de introducir en los espacios expositivos y virtuales acciones disonantes como estrategias de disenso y reflexión sobre los modos en los cuales los medios e imágenes configuran nuestra realidad.

Un llamado a salirse de las convenciones, dejar de estar a salvo, dejar el lugar seguro.

Bibliografía:

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Ed Gustavo Gili.

Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.

Fanon, F. (1983). Los condenados de la tierra, Fondo de Cultura Económica, México.

Gonzales, R. (2019). Entre fakes y factoids: la condición de lo falso en la difusa esfera del arte contemporáneo tras la era de la posverdad. *Artnodes*, *Volumen* 24, 101-110 https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/18080

Groys, B. (1 de mayo de 2009). La topología del arte contemporáneo. *Lápiz y nube.* https://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html

Groys, B. (2014). Política de la instalación en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Oliveras, E. (2008). El nuevo espectador en *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Ed. Emecé.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*.Ediciones Manantial.

Taylor D. (2015). *Performance*. Duke University Press.

DISEÑANDO SONIDOS EN EL ESPACIO CON DISPOSITIVOS INTERACTIVOS Y MODULARES.

Germán Ito. gito@untref.edu.ar
Laurence Bender. lbender@untref.edu.ar
Sabrina García. vgsabri@gmail.com
Magalí Lopardo. magalopardo01@gmail.com
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial (LAEIA). Sáenz Peña, Argentina.
GT 10: Campo sonoro y universos dramáticos.

Palabras clave: Arte y performance sonoro; diseño modular; interfaces sonoras tangibles; tecnologías digitales interactivas.
Resumen: Se describe un proyecto que investiga el desarrollo de objetos sonoros modulares, que a su vez son interfaces tangibles capaces de generar secuencias sonoras programables. Estos objetos interactúan mediante sensores con los gestos de participantes e intercambian información en tiempo real con otros módulos y con redes externas, permitiendo la modificación de los parámetros del sonido producido. Se propone una exploración creativa de las perspectivas que ofrecen el micro hardware y la Internet de las Cosas en relación con objetos que se pueden asir, mover y combinar, para diseñar diversas experiencias espaciales y dinámicas de interacción con interfaces sonoras expandidas.

Introducción

A lo largo de la historia, los desarrollos tecnológicos han generado nuevas interfaces para la creación sonora. Por ejemplo, el *Theremin* (1920) despertó el interés de muchos compositores e intérpretes por ser un instrumento musical que se ejecutaba sin contacto físico (Réveillac, 2020). En las décadas de 1960 y 1970, sintetizadores y controladores modulares analógicos como el *Moog* (Pinch & Trocco, 2004) y el *ARP* (Vail, 2014) permitían la creación de nuevas sonoridades mediante conexiones de cables entre módulos separados. En la década de 1980, *Very Nervous System*, del artista David Rokeby, ofrecía la posibilidad de realizar composiciones sonoras complejas mediante movimientos corporales captados por una cámara de video, procesamiento de imágenes con computadora y utilizar sintetizadores digitales (Rokeby, 2010).

Más recientemente, impulsado por investigaciones en relación con las interfaces de usuario tangibles, como las desarrolladas fundamentalmente por Tangible Media Group del MIT Media Lab para la visualización de datos (Tangible Media Group, s.f.), se han incorporado este tipo de interfaces en la música y en el campo del arte sonoro. Un caso destacado de principio de los 2000 es el *Reactable*, que consiste en una mesa translúcida que actúa de pantalla interactiva retroiluminada por un proyector y sobre la cual se disponen una serie de objetos (Jordà et al., 2007). Al colocar y manipular los diferentes objetos sobre la superficie de la mesa, se acciona un sintetizador sonoro digital. La ubicación y movimiento de los objetos tangibles determina los parámetros del sonido producido y diversos efectos sonoros. En la misma línea, los *AudioCubes* utilizan cubos luminosos que funcionan como controladores que envían mensajes por cables a una computadora, utilizando sensores que miden la distancia entre los cubos y otros objetos (Eckart, 2009). Hay proyectos similares que han incorporado objetos que se pueden manipular con las manos para generar secuencias sonoras como *Soundmites*, *Tangible Sequencer*, *Music Blocks* y *LoopQoobe* (Kaltenbrunner, 2023). Por su parte, la interfaz *Block Jam* está compuesta por 26 bloques que controlan un software para producir secuencias polirrítmicas (Newton-Dunn et al., 2003), mientras que *Topobo* ofrece un sistema de montaje constructivo 3D con capacidad de grabación y reproducción de movimientos físicos (Raffle et al., 2004).

El desarrollo de tecnologías digitales más accesibles y potentes, combinado con la reducción de tamaño y la capacidad de comunicación inalámbrica, ha dado lugar a nuevas aplicaciones sonoras (Petin, 2022). Entre ellas se encuentran los guantes gestuales *Mi.Mu Glover*, que consisten en una interfaz inalámbrica para la generación de sonido que captura los movimientos y gestos de las manos, y envía la información a una computadora en tiempo real (Mi.Mu Gloves, s.f.). En el campo del diseño asistido por computadora, *ActiveCube* permite al usuario construir formas volumétricas en un entorno tridimensional mediante el uso de cubos interactivos. Una computadora reconoce la disposición 3D de los cubos para facilitar el modelado 3D (Watanabe et al., 2004).

Objetos sonoros tangibles

La integración de tecnologías digitales en las interfaces desarrolladas para la creación sonora ha dado lugar a nuevas modalidades de producción artística. Esta tendencia se ve ampliada por un modelo de interacción y creación colaborativa basado en objetos tangibles modulares. Es decir, el desarrollo de sistemas de montaje que permiten ensamblar y adaptar piezas para construir, configurar y modificar estructuras sonoras en el entorno físico (Creed et al., 2013).

La mayoría de estas interfaces ofrecen posibilidades de expresión artística, independientemente de las habilidades y experiencias sonoro-musicales del usuario.

Si bien existen una variedad considerable de interfaces tangibles de control en el campo del arte sonoro y visual, en general requieren de la comunicación con una computadora central y software específico para la producción del sonido e imagen (Lechner, 2015). En esta investigación se propone una interfaz modular donde cada objeto genera sonido de manera autónoma, sin la necesidad de un sistema de audio adicional. Si bien para el funcionamiento de los objetos sonoros se requerirá de computación embebida en micro hardware, la intención es que el usuario no tenga que adaptarse a un dispositivo y software específico, sino que el dispositivo se adapte al usuario.

Los módulos sonoros propuestos están formados por unidades funcionales independientes que pueden combinarse de diversas maneras para formar un sistema completo. Cada unidad puede programarse para llevar a cabo acciones específicas como captar movimientos, generar tonos, reproducir pistas de audio, o enviar y recibir datos de otros módulos, entre otras funciones. Ofrecen la posibilidad de componer sonidos en tiempo real, modificar sus características, modelar espacios sonoros y representar la información mediante su sonificación, relacionando datos digitales con objetos físicos manipulables por los participantes. Al interpretar la gestualidad de las personas y aplicar mapeos sonoros, estas interfaces ofrecen múltiples recursos para la realización de obras sonoras (Collins & D'Escriván, 2017).

Arquitectura de los módulos sonoros

Cada módulo está equipado con una serie de sensores capacitivos diseñados para detectar la presencia de las manos de participantes a través de pequeñas superficies. Adicionalmente, incorpora un sensor micro electromecánico constituido por un acelerómetro y un giróscopo de tres ejes para mediciones inerciales como movimientos y rotaciones en el espacio. También incluye un magnetómetro de tres ejes para detectar la orientación con respecto al campo magnético terrestre.

La unidad de procesamiento y memoria consiste en un microcontrolador de la familia ESP32, que incorpora tecnología Wi-Fi. La conexión inalámbrica Wi-Fi permite enviar y recibir datos para ajustar los parámetros sonoros en tiempo real, utilizando información proveniente de otros dispositivos o redes externas, como datos disponibles en Internet.

Los módulos ofrecen dos formas de producir sonido, las cuales pueden controlarse simultáneamente. La primera es mediante un sintetizador de audio con un conversor digital

analógico de 8 bits. La otra consiste en la reproducción de pistas de audio grabados en una tarjeta microSD, con una calidad de 48KHz a 24 bits y una capacidad de almacenamiento de hasta 32 GB.

El esquema de la Figura 1 muestra una representación visual de los principales componentes que constituyen los módulos y sus interacciones con el entorno.

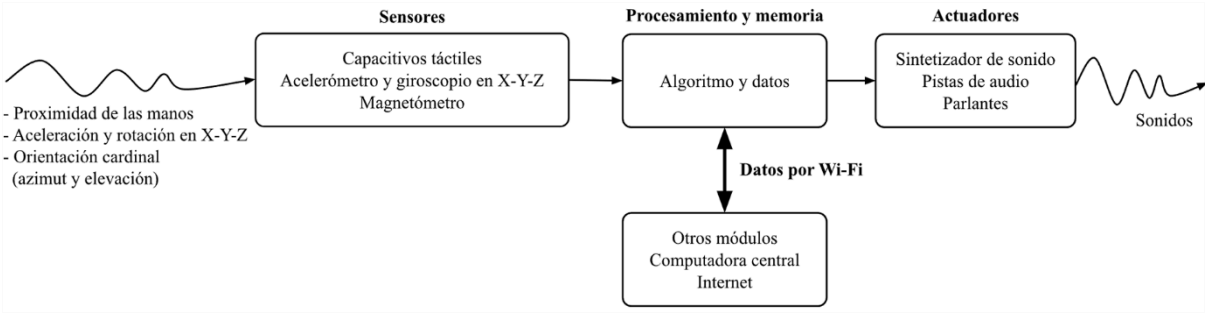


Figura 1. Esquema de un dispositivo sonoro interactivo y modular.

En la Figura 2 se presentan dos prototipos de módulos sonoros e interactivos desarrollados como parte de la investigación. Estos prototipos ejemplifican diferentes disposiciones físicas de los elementos de cada módulo.

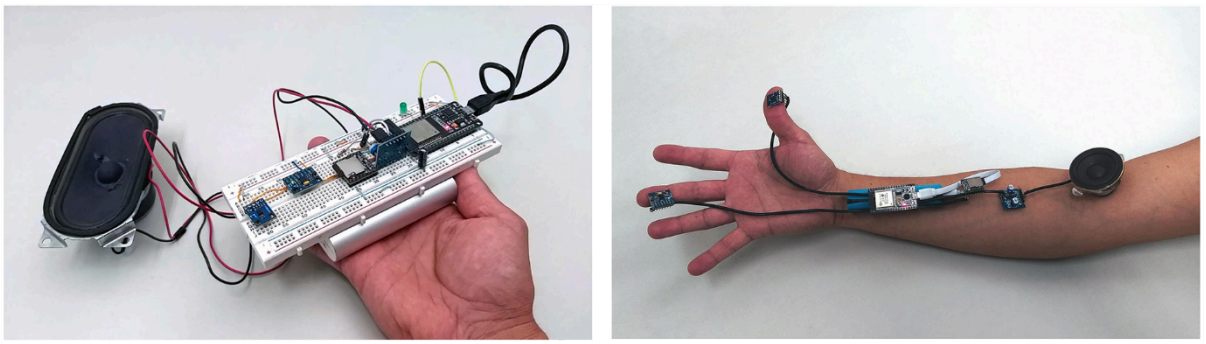


Figura 2. Dos prototipos de módulos sonoros (Fotografías Germán Ito).
(a) Módulo montado en una placa de prueba. (b) Módulo montado como interfaz corpórea.

Gestualidad sonora

Las posibilidades interactivas que ofrecen los módulos permiten que los gestos corporales, como movimientos de brazos, manos, dedos o piernas, se convierten en instrumentos de expresión sonora. Los participantes pueden utilizar estos gestos para modificar parámetros sonoros como la altura y la intensidad. Por ejemplo, un participante puede sostener un

módulo en su mano y rotar horizontalmente para alterar la frecuencia de un tono generado en otro módulo, y verticalmente para ajustar su intensidad.

-Relaciones espaciales como elementos de creación sonora

El emplazamiento de los módulos en el espacio también desempeña un papel en la gestualidad sonora. Por ejemplo, varios actores podrían portar módulos y en función de los movimientos y la distancia entre ellos en escena, determinar una mezcla de sonidos. Una posibilidad sería modificar parámetros sonoros, creando efectos envolventes espaciales a partir de su interacción.

-Gestos temporales y ritmo sonoro

Las dinámicas temporales de los gestos también son relevantes en el diseño sonoro. Un participante puede realizar movimientos rápidos para activar efectos sonoros o movimientos lentos para modificar gradualmente la textura sonora. La velocidad y el ritmo de los gestos se convierten en elementos expresivos que enriquecen la composición sonora.

Modos de interacción entre dispositivos

Con la incorporación del protocolo de comunicación Open Sound Control (OSC), los módulos pueden intercambiar datos de manera inalámbrica entre sí y otros dispositivos compatibles con este protocolo (por ej. computadoras, teclados, consolas, etc.). Ampliamente utilizado en entornos de producción musical, instalaciones interactivas y aplicaciones de arte sonoro, OSC facilita la transmisión de información sobre la interpretación sonora mediante mensajes que se transmiten en redes de datos (Schmeder et al., 2010). Esta tecnología de comunicación integra y expande las capacidades interactivas de los módulos sonoros, a través del uso compartido de información entre dispositivos. Además, sirve para especificar y gestionar distintos modos de interacción entre los mismos.

A continuación, se describen dos modos de interacción implementados en el proyecto, que representan enfoques distintos para el diseño sonoro en el espacio. La elección entre estos modos estará determinada por los requisitos específicos del proyecto y las preferencias del artista sonoro, diseñador o desarrollador.

-Modo Dirigido

En este modo, los módulos interactúan a través de una computadora central en donde se ejecuta un software que procesa mensajes OSC y determina la dinámica sonora del sistema. Los módulos envían y/o reciben datos desde la computadora central. Por ejemplo, un software en la computadora puede interpretar una partitura digitalizada y enviar mensajes sincronizados para la ejecución de sonidos en grupos específicos de objetos. Además, este

modo de interacción permite incorporar otros medios, como imágenes proyectadas o diseños de iluminación, integrando elementos visuales que complementan la experiencia auditiva.

-Modo colectivo

En contraste con el modo dirigido, en el modo de interacción colectivo los múltiples módulos intercambian información directamente entre sí, sin depender de una computadora central. Esta configuración permite diseñar acciones colaborativas entre dispositivos. Por ejemplo, un módulo puede generar una melodía que se modifica según los datos de movimientos enviados por otros módulos.

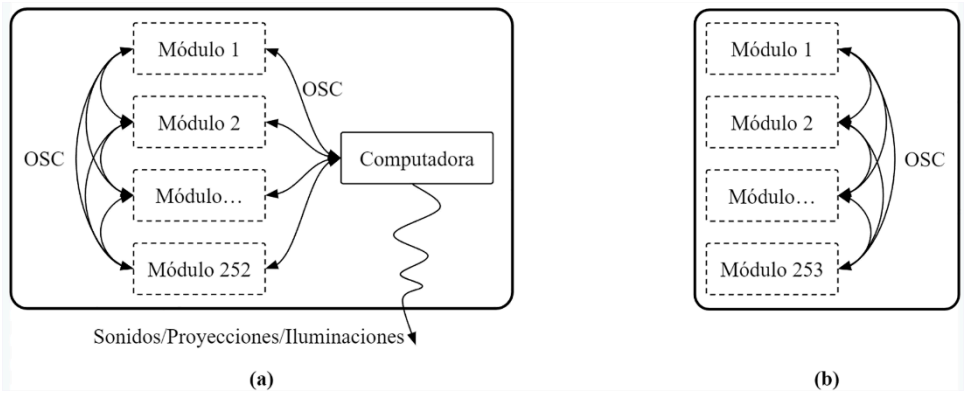


Figura 3. Esquemas de modos de interacción entre los módulos.
(a) Modo dirigido, y (b) Modo colectivo.

En la Figura 3 se muestra esquemáticamente el funcionamiento de ambos modos de interacción. Es importante señalar que se requiere un router de red con conexión Wi-Fi para la transmisión de los mensajes OSC entre los módulos sonoros y otros dispositivos. En principio, se pueden conectar hasta 253 unidades simultáneamente.

Actualmente, se está desarrollando un protocolo de comunicación e interfaz gráfica de usuario para simplificar la configuración de los dispositivos sonoros y definir los modos de interacción. Esta interfaz permitirá configurar y ajustar los módulos sonoros de manera sencilla, eliminando la necesidad de conocimientos técnicos avanzados o específicos sobre protocolos y lenguajes de programación. Con una interfaz intuitiva, se busca facilitar una interacción más fluida con la tecnología, permitiendo a los usuarios enfocarse en la creatividad con menores obstáculos técnicos.

La expresividad sonora se evaluará en colaboración con artistas y diseñadores sonoros. Se contemplarán experiencias que incorporen los diferentes modos de interacción, por ejemplo, obras de música experimental, sonificación de datos, performance, esculturas sonoras, instalaciones sonoras inmersivas o interfaces vestibles. Se evaluarán los módulos

individuales, probando cada unidad de forma aislada y verificando la correcta interacción entre los componentes, así como también el comportamiento del sistema modular en su conjunto. Las pruebas incluyen una evaluación de la interfaz por parte de los artistas y otros participantes para recabar feedback y plantear modificaciones en base a sus experiencias.
El sitio web del proyecto incluye videos con ejemplos de los modos de interacción. Se puede acceder al mismo en https://soundblocks.surwww.com.

Conclusiones

La integración de tecnologías digitales implementadas en micro hardware e interfaces tangibles en dispositivos sonoros interactivos y modulares, ofrece diversos caminos de exploración para la creación de obras sonoras que integran el espacio físico con datos. En este sentido, los módulos sonoros permiten establecer puentes entre prácticas artísticas y técnicas.
A partir de esta propuesta, surgen preguntas que invitan a la reflexión y a la experimentación: ¿De qué manera se vincula la materialidad de los bloques con los sonidos individuales y la composición sonora integral? ¿Cómo se esculpen las composiciones sonoras mediante la manipulación física de los bloques en el espacio? ¿Qué dinámicas sonoras pueden aportar el uso de datos obtenidos de la interacción entre bloques o desde otras redes externas como Internet?
El diseño de sonidos en el espacio con dispositivos modulares inteligentes puede integrarse a la producción de música experimental, esculturas sonoras, sonificación de datos, performance e instalaciones sonoras inmersivas, interfaces vestibles y corpóreas, entre otras prácticas artísticas. Además, podrían considerarse diversas experiencias multisensoriales y transmodales, que incorporan aspectos como la forma y los materiales de los objetos (Mesz et al., 2023).
Más allá del ámbito artístico, estos módulos podrían encontrar aplicaciones en entornos educativos y terapéuticos, constituyendo una herramienta potencial para la exploración sensorial y el desarrollo de habilidades auditivas.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias al respaldo brindado por la Programación Científica 2023-2024, administrada por la Secretaría de Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con fondos de la Secretaría de Políticas Universitarias que aprobó la Convocatoria de Proyectos de Fortalecimiento en Acciones Sustantivas de Ciencia y Técnica de Universidades Nacionales 2023.

Bibliografía:

Collins, N., & D'Escriván, J. (2017). Introduction. In N. Collins & J. d'Escrivan (Eds.). *The Cambridge Companion to Electronic Music* (pp. 1–6). Cambridge, England. Cambridge University Press.

Creed, C., Sivell, J., & Sear, J. (2013). Multi-Touch Tables for Exploring Heritage Content in Public Spaces. In *E. Ch'ng, V. Gaffney, & H. Chapman (Eds.), Visual Heritage in the Digital Age* (pp. 83-98). Springer Series on Cultural Computing. London, England: Springer. DOI: 10.1007/978-1-4471-5535-5_5

Eckart, M. (2009). Review of the book Percussa AudioCubes Sensors/Controllers. *Computer Music Journal, 33*(4), 93–95. DOI: 10.1162/comj.2009.33.4.93

Jordà, S., Geiger, G., Alonso, M., & Kaltenbrunner, M. (2007). The Reactable: Exploring the Synergy between Live Music Performance and Tabletop Tangible Interfaces. In *Proceedings of the 1st International Conference on Tangible and Embedded Interaction (TEI '07)* (pp. 139–146). New York, NY: Association for Computing Machinery. DOI: 10.1145/1226969.1226998

Kaltenbrunner, M. (2023). *Tangible Musical Interfaces*. Consultado el 23 de mayo de 2024, en https://modin.yuri.at/tangibles/

Lechner, P. (2015). *Multimedia Programming Using Max/MSP and TouchDesigner*. Packt Publishing.

Mesz, B., Tedesco, T., Reinoso-Carvalho, F., Ter Horst, E., Molina, G., Gunn, L., & Küssner, M. (2023). Marble melancholy: using crossmodal correspondences of shapes, materials, and music to predict music-induced emotions. *Frontiers in Psychology, 14*. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1168258

Mi.Mu Gloves. (s.f.). *Mi.Mu Glover*. Consultado el 23 de mayo de 2024, en https://mimugloves.com/

Newton-Dunn, H., Nakano, H., & Gibson, J. (2003). Block Jam: A Tangible Interface for Interactive Music. *Journal of New Music Research, 32*(4), 383–393. DOI: 10.1076/jnmr.32.4.383.18852

Petin, V. (2022). *New features of Arduino, ESP, Raspberry Pi in IoT projects*. BHV.

Pinch, T., & Trocco, F. (2004). *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge, MA: Harvard University Press. DOI: 10.4159/9780674042162

Raffle, H., Parkes, A., & Ishii, H. (2004). Topobo: A Constructive Assembly System with Kinetic Memory. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing*

Systems (CHI '04) (pp. 647–654). New York, NY: Association for Computing Machinery. DOI: 10.1145/985692.985774

Réveillac, J. (2020). *Electronic Music Machines: The New Musical Instruments.* ISTE Ltd. and John Wiley & Sons, Inc. DOI: 10.1002/9781119618089

Rokeby, D. (2010). *Very Nervous System*. Consultado el 23 de mayo de 2024, en http://www.davidrokeby.com/vns.html

Schmeder, A., Freed, A., & Wessel, D. (2010). Best practices for Open Sound Control. En *Linux Audio Conference*, Utrecht, The Netherlands.

Tangible Media Group. (s.f.). *MIT Media Lab*. Consultado el 23 de mayo de 2024, en https://tangible.media.mit.edu/

Vail, M. (2014). *The Synthesizer: A Comprehensive Guide to Understanding, Programming, Playing, and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument.* Oxford University Press.

Watanabe, R.; Itoh, Y.; Kawai, M.; Kitamura, Y.; Kishino, F., & Kikuchi, H. (2004). Implementation of ActiveCube as an Intuitive 3D Computer Interface. In A. Butz, A. Krüger, & P. Olivier (Eds.), *Smart Graphics. SG 2004. Lecture Notes in Computer Science, vol 3031* (pp. 76–87). Berlin, Germany: Springer. DOI: 10.1007/978-3-540-24678-7_5

ARTISTA EL QUE ALQUILA: TRABAJO ARTÍSTICO Y ACUMULACIÓN DIFERENCIAL EN LA POS CONVERTIBILIDAD DEL INTERIOR.

Alba Lunari. alunari@unvm.edu.ar
Becaria Doctoral CONICET/ CIT-Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Interior; mercado de trabajo; trabajo artístico.
Resumen: A partir del año 2001 se dieron cambios en las condiciones socio-económicas de Argentina, que se vieron intensificadas con el fin de la convertibilidad. La transformación del mercado financiero, inmobiliario y laboral afectaron diferencialmente a la población. En el siguiente trabajo partiré de este contexto para ver de qué maneras distintos actores del mundo artístico villamariense realizaron sus tareas, el vínculo entre la administración económica y la organización artística que sus trabajos requerían, y las rupturas y continuidades que se han dado. La hipótesis que moviliza esta presentación es que la rápida adaptación que la "clase creativa" tuvo sobre las condiciones precarias de sostenimiento de sus trabajos generaron una dinámica de apropiación diferencial de capital por parte del mercado inmobiliario y, en consecuencia, de las condiciones de producción de público entre el Estado y las organizaciones artísticas.

Introducción

A partir del año 2001 se dieron cambios en las condiciones socio-económicas de Argentina, que se vieron intensificadas con el fin de la convertibilidad. La transformación del mercado financiero, inmobiliario y laboral afectaron diferencialmente a la población. En el siguiente trabajo partiré de este contexto para ver de qué maneras distintos actores del mundo artístico villamariense realizaron sus tareas, el vínculo entre la administración económica y la organización artística que sus trabajos requerían, y las rupturas y continuidades que se han dado. La hipótesis que moviliza esta presentación es que la rápida adaptación que la "clase creativa" tuvo sobre las condiciones precarias de sostenimiento de sus trabajos generaron una dinámica de apropiación diferencial de capital por parte del mercado inmobiliario y, en consecuencia, de las condiciones de producción de público entre el Estado y las organizaciones artísticas. En consecuencia, las condiciones de autonomía restringida de la

actividad artística se ven modificadas, ampliando los márgenes de docilidad gremial por parte de las y los artistas.

Para la recolección de datos se utilizaron entrevistas conducidas y semi conducidas a gestores culturales del ámbito escénico y a la observación participante, en conjunto con una triangulación metodológica a partir de datos estadísticos de ingresos y canastas de consumo del Observatorio Integral de la Región (UNVM).

El interés de esta ponencia es discutir algunos vínculos posibles entre las formas de precarización laboral pos 2001 y las condiciones de producción artística (principalmente escénica) de Villa María. El pluriempleo, la falta de espacio laboral estable, el diseño personalizado de horarios con jornadas extendidas, son algunos de los ejemplos relevantes que se repiten permanentemente en las vidas de artistas y gestores culturales. Para esto será necesario revisar varias cuestiones de la estructura económica y social de Argentina en la posconvertibilidad, indagar en los datos locales y sistematizar los relatos de las personas entrevistadas y el mapa de espacios de producción y creación colectiva.

Metodología

Para realizar este trabajo realicé una triangulación metodológica de la serie de datos recolectados y el análisis de entrevistas y observaciones de campo realizados entre el año 2019 hasta la actualidad. En primer lugar, los datos obtenidos por medio de entrevistas tienen fuentes variables, muchas veces atravesadas por historias personales y por sesgos adquiridos en la práctica profesional y las cercanías personales con lxs artistas. Durante los años 2021 y 2022 llevé a cabo 10 entrevistas que, en conjunto con aquellas publicadas en el trabajo de Mercadal (2020) me permitieron elaborar un panorama general de las condiciones de producción artística en la ciudad (Lunari, 2022). Tomé esos resultados como punto de partida para retomar el diálogo con algunas de las personas entrevistadas, sumando ahora el interés por las condiciones laborales y las formas de sostener espacios de gestión privada en el periodo 2001-actualidad, entendiendo algunas dificultades que se presentaron, a saber: la falta de tiempo que demostraron los entrevistados para poder realizar entrevistas exhaustivas y la dificultad de coordinar horarios; que varias de las personas entrevistadas ya no se dedican o ya no tienen un espacio cultural en funcionamiento por diversidad de razones (principalmente las dificultades económicas para sostener el espacio comercial en la pos pandemia y la falta de recursos para replantear el modelo de negocios); las condiciones vitales personales que me han alejado del campo de investigación directa a partir de mi involucramiento al trabajo académico formal, entre otras.

La característica de las personas implicadas en este estudio es de trabajadores artísticos, dedicados a la gestión de espacios de esparcimiento diurno o nocturno que ofrecen espectáculos musicales o teatrales, talleres de diversas disciplinas y tienen una trayectoria individual escénica de diversos orígenes. Las edades varían en el rango entre 30 y 45 años, por lo que en gran mayoría sus trayectorias profesionales estaban comenzando en el periodo de la crisis de convertibilidad de 2001. Sus ingresos actuales son múltiples, en muchos casos dependientes de instancias provinciales (docentes), municipales (talleristas o trabajadores municipales) o privadas (gastronomía, como empleadxs o dueño), por lo que el sostenimiento económico de sus unidades familiares dependen en diverso grado de la actividad artística. En el siguiente mapa, de elaboración propia, se pueden observar los espacios culturales privados y públicos de la ciudad, así como otros puntos geográficos e institucionales importantes: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1Vy7T9vEmwKkDEZjV_veQSKhC2RJsbNf7&usp=sharing)

Las condiciones de empleabilidad de lxs artistas son comunes a todas las formas de trabajo precario conocidas en la contemporaneidad, dónde el valor agregado del producto no está implícito en el objeto a consumir sino en la relación interpersonal que el productor tendrá con el consumidor intermediario, el valor agregado a partir del trabajo simbólico y la incorporación de diferentes capas de sentido sedimentado a partir de la producción intelectual.

> El trabajo artístico, cultural y/o creativo constituye un desempeño laboral con características específicas debidas al tipo de actividades desarrolladas, a los tiempos y espacios en los que se llevan adelante, a la formación y preparación que requieren, a las complejas relaciones que establecen los trabajadores con los espectadores, usuarios, beneficiarios y/o clientes, así como con los contratantes, comitentes y/o usufructuarios de su trabajo, y a las singulares configuraciones de los mercados de bienes y de trabajo de las distintas disciplinas artísticas, todo lo cual nos conduce a caracterizarlo como un tipo de trabajo atípico o "no clásico". (Mauro, 2022).

Precariedad y contención

Recuperando a De la Garza (2009) en donde todo trabajo "implica construcción e intercambio de significados", incorporando las formas laborales que escapan de los formalismos estrictos del trabajo asalariado clásico, se pueden repasar algunas de las características generales de esta nueva conceptualización, donde las ideas de marginalidad y precariedad laboral se

vuelven integrales y se incorporan a la de “trabajos no clásicos” como mayoritarios o ampliados en el tejido social.

Como las formas de trabajo precario en el mundo asalariado afectan directamente a las otras formas de trabajo, y ya que las condiciones de precariedad laboral en América Latina y Argentina se han extendido fuertemente a partir de la década del 90, estableciendo un mercado informal de trabajo. Un detrimento de las condiciones laborales escénicas puede afectar negativamente al trabajador individual en sus otras ocupaciones, así como al colectivo artístico. El cierre en 2014 de Mundo Bar a causa de las pobres condiciones edilicias; los accidentes escénicos ocurridos por no contar con las herramientas ni la formación adecuada por parte de la dirección de obras en el Teatro Verdi en el 2001 o la entrega de espacios en malas condiciones para que su refacción sea privatizada en sus costos aunque colectiva en sus ventajas como la secesión del predio de Ferrocarriles Ingleses para la Compañía Herejes son algunos ejemplos claros.

El trabajo artístico es un concepto amplio, que permite englobar un conjunto de actividades que no necesariamente son la fuente de ingreso principal de sus participantes y sin embargo son el centro de la toma de decisiones sobre los usos del tiempo y recurso de los mismos. La decisión de sostener o abandonar una carrera artística la mayoría de las veces depende de una evaluación que incorpora factores extraeconómicos.

> (…) en la medida en que existan fuentes de ingresos no laborables (…) la presión sobre los trabajadores para aceptar malas condiciones de empleo es menor. Así, si no existieran “redes de contención” o si, en caso de existir, no fueran **“**operativas**”,** los trabajadores se encontrarían en una posición de negociación menos favorable. (Arakari y Graña, 2018, p. 49).

Me interesa aquí resaltar la característica de redes de contención operativas en tanto que las condiciones de organización cooperativa para llevar a cabo el trabajo artístico son un modo particular de mediar entre las formas de trabajo precario y el resto de los modos laborales que sustentan la vida de esas personas.

Cuando el deterioro de la calidad laboral se da en aquellos trabajos más estables se corre el riesgo en ambas opciones, mientras que, si las condiciones laborales estables mejoran es posible que existan reajustes del trabajo artístico, ampliando los márgenes de participación activa en los mundos del arte. Este fenómeno se ve reflejado claramente en la relación que tienen artistas o gestores con el mundo gastronómico y docente. En el primer caso, el sostenimiento de la empresa gastronómica por parte de lxs dueños les permite multiplicar o

probar nuevas propuestas escénicas cuando el margen de ganancia/tiempo se amplía, dando valor agregado al local, como es el caso actual de *Santo*, o en su momento *Polaroid* y *Me Matan, Limón*. En el segundo caso, el deterioro de las condiciones psíquicas de trabajo, el empobrecimiento del salario contra la inflación o, por el contrario, el mejoramiento salarial de artistas que tienen como principal fuente de ingreso la docencia repercute directamente en el tiempo y recursos que le pueden destinar al trabajo artístico.

Los factores que inciden en la precariedad laboral de trabajos formales para Arakari y Graña (2018) son por lo menos tres. El primero es el exceso de la fuerza de trabajo. Bayardo (2013) define este exceso como una constante en el mercado artístico. Esta situación pone en aprietes a lxs artistas, llevando a situaciones paradójicas donde se confunden e interfieren las formas de trabajo

> (…) porque cuando nos dimos cuenta de que las personas que estábamos gestionando el espacio en primer lugar éramos artistas que teníamos un espacio, y después pasamos a ser personas que tenían un espacio que cuando les quedaba un ratito eran artistas… entonces ahí uno también entra en crisis. Es un sentir muy dicotómico, porque quiero tener el espacio, pero ya no puedo sacrificar mi carrera, por decirlo de alguna manera no puedo sacrificar no actuar para salir a pedir plata. (Entrevista a Mona, 2023).

Esto lleva a su vez a condiciones de rezago productivo, un problema central de las disciplinas artísticas que no cuentan con grandes posibilidades de división de trabajo, o donde las condiciones de incorporación tecnológica (tanto social como de maquinaria) están desigualmente repartidas. Como las condiciones de la economía de la cultura son de sobre oferta, la acumulación de público se convierte en una disputa soslayada que imprime sobre el servicio artístico una competición velada. La necesidad de amoldarse a los escenarios disponibles, siempre mutables, empuja a lxs artistas a optar por aquellos donde las condiciones de trabajo son más redituables en el corto plazo, aunque eso influya negativamente en la previsión futura o el mejoramiento de las propias condiciones de trabajo.

> (…) en el momento no había tiempo de nada, por eso te digo que pasa después, me pasa siempre, en el momento que yo estoy muy manija y trabajo, pam pum pam, en escena cerraba a las 5, iba a abrir para que ensayen a las 8 de la mañana… siempre digo que no hago nada y después con el tiempo cuando miro digo "hice un montón de cosas impresionante". (Entrevista a Juan Amante, 2022).

Esto influye directamente en el último factor, que es el fraccionamiento de la clase creativa a partir de un sistema de privilegio o estatus que diferencia fuertemente a artistas de no artistas (aunque sus tareas sean vitales para el sostenimiento del mundo del arte) y entre artistas consagrados y no consagrados. Como el capital principal del artista es su capacidad particular de llevar a cabo la obra tal cual la pensó (en tanto el valor que se pone en juego es dicha particularidad en términos de "aura"), quienes se encuentren en condiciones de rezago productivo incluso estando consagrados en el mercado local, priorizaran peores condiciones laborales a cambio de sostener su presencia escénica a la par de quienes se encuentren consagrados en el mercado artístico ampliado.
Esto genera formas de diferenciación muy marcadas entre unos y otros:

> Pero tiene que ver con desconocimiento también, porque de hecho yo no quiero hacer el teatro que están haciendo, no quiero quedar pegado al teatro que hacen, no son… no digo compatibles porque creo que hay una rama y de ahí sale todo, no me interesa, pero onda tenemos que convivir estéticas distintas y acá tenemos una cosa como bien de pueblo que es "uno o dos elencos oficiales y chau" que no hay elenco oficial todavía… (Entrevista a Juan Amante, 2022).

La producción permanente de festivales como políticas públicas bajo el slogan de "el derecho a la cultura" por parte del municipio de Villa María, por lo tanto, bajaba el costo de la canasta de consumo de las familias a partir de la compra de la fuerza de trabajo de les artistas a un precio menor del que requerirían para reproducir su fuerza de trabajo. Esto queda en evidencia en el ambiente musical

> Eso siempre estuvo presente, y terminó con que las bandas que eran como las bandas históricas de Villa María veían como se les pagaba a todas las bandas que venían de afuera y los locales tenían que ir a tocar gratis. Cuando pasan 20 años y tenes chicos chicos, y ves que no te pagan y solo queres tocar si te pagan y… (pausa) se va resaqueando la cuestión artística, tenes que comer. Las bandas históricas, que tenían renombre, se fueron disolviendo. (Entrevista a Ale, 2022).

Citando a Arakari y Graña "los «jerárquicos» tienen sus condiciones laborales establecidas por una negociación individual que pueden controlar (…). Son los trabajadores con competencia más marcada los que requieren de una organización que los defienda" (2018; p.

55). Un caso relevante es el de la organización de músicos independientes de Villa María, creada a partir del cierre del pub de Rock Mundo.

> (…) pero claro, ya no éramos un bar gestionado por artistas, por músicos, que se quejaba, o era algo aislado. Eran 30 personas auto-convocadas de diferentes sectores. Después eso se fue reduciendo y quedamos (hace gesto con la mano de algo que se achica) … después empezamos a juntarnos semanalmente, armamos un grupo, en esa época la plataforma era facebook, primero era foro bardo, descargos, después vinieron propuestas, después eran opiniones, y después bueno el que tiene ganas labura y sino todo bien. (Entrevista a Jairo, 2022).

Sweet Home Villa María[22]

En trabajos anteriores he delimitado a Villa María a partir de la expansión comercial habilitadas por el sistema ferroviario nacional a los fines del siglo XIX y la ampliación del sistema de rutas y autopistas a lo largo del siglo XX y XXI, con un impulso superior a partir de la fundación de la Universidad Nacional de Villa María en 1995. La crisis de 2001, que golpeó fuertemente a los sectores populares históricamente establecidos en la ciudad, golpeó de forma diferente a quienes llegaban o volvían a la ciudad por la nueva oferta académica, lo que influyó fuertemente en el mercado inmobiliario de la ciudad.

Esto somete especialmente a las disciplinas artísticas que requieren de usos espaciales amplios. Además, se impone sobre una grupalidad actoral, una verdadera formación cultural, concepciones a priori sobre características de un modelo de gestión actoral -el modelo independiente porteño que a partir de la revitalización política por la crisis del 2001 forma un verdadero complejo estético-productivo e ideológico (Mauro, 2014)- que requiere de herramientas locales para su verdadera interpretación. De lo contrario, podríamos estar ante un intercambio conceptual inútil. Una gran cantidad de contratiempos significa hacer teatro desde el interior en estos contextos, donde quienes organizan los espacios se ven en la obligación de pensar estrategias de supervivencia de los espacios

> A veces sentíamos, era algo general, que terminábamos laburando y sosteniendo algo para que otros pudieran venir a actuar, a hacer, a tocar, y nuestro tiempo de creación, muchas veces, tenía que ser reducido o sacrificado en pos de salir a buscar el mango para pagar el alquiler. (Pons en Ventura, 2022, p. 134-135).

[22] Canción del músico José Azocar parodiando "sweet home Alabama" de Lynyrd Skynyrd: https://youtu.be/MvpcYxEHdNc?si=YveS5mgqTcZfvvfI

Cabe preguntar si las relaciones en red con otras regiones se producen en el marco de Villa María, o si su situación particular de conexiones establecidas con los nodos centrales (Córdoba / Rosario / Buenos Aires) infringe sobre las percepciones de las obras una región simbólica siempre subsidiaria de la región central, virtualmente imposibilitada a construir con la contigüidad (sea no solo física sino también histórica o condicional) en donde la medición sea permanentemente a pérdida.

Al incorporar los datos socioeconómicos referidos a la población del año 2001, se encuentran dificultades para serializar hasta nuestros días. La publicación de Peano, Delgado y Aimar (2008) da cuenta de esto, al comparar los datos de tres metodologías para luego dar cuenta de dos fenómenos problemáticos: el primero es que la medición de canasta familiar está dotada a partir de una mirada de clase media en los registros del Consejo Profesional de Ciencias Económicas; en segundo lugar, la utilización de los indicadores que demarcan el Centro Estadístico de la UNVM (CESISC), convertidos en un plano de la ciudad, pareciera borrar de plano la población clase E ("marginal"), consolidando la imagen proyectada de la ciudad como un espacio de clase media.

Jurisdicción	**Hogares**			**Población**		
	Total	**Con NBI**	**% con NBI**	**Total**	**Con NBI**	**% con NBI**
Provincia de Córdoba	877.262	97.405	11,1	3.208.943	393.708	13,0
Departamento Gral. San Martín	35.092	3.288	9,4	114.912	11.449	10,0
Ciudad de Villa María	22.042	1.708	7,7	71.095	5.880	8,3

Cuadro elaboración del equipo de Peano en base al INDEC, Censo 2001.

> La pregunta obligada es: ¿Cuáles deben ser las condiciones de un hogar para que pueda ser considerado marginal, más cuando en la definición de este segmento se indica que los integrantes de estos hogares viven con menos de un dólar diario, no poseen cocina a gas, ni lavarropas, ni calefacción, etc.? (Peano, A., 2008, p. 48).

Si pensamos, junto a este equipo, que medir las condiciones de marginalidad de un hogar es más complejo en el interior si usamos criterios céntricos, ¿qué clase de criterios debemos pensar para incorporar el trabajo artístico a las problemáticas de precariedad laboral general de una ciudad comercial? ¿las condiciones edilicias y comerciales de los establecimientos de mejor consumo; las prácticas abusivas o de reiterado ajuste de la gastronomía; o acaso debemos inventar formas nuevas de organización comercial que no copien las condiciones de las ciudades centrales?

Conclusiones

Las historias de vida de Valeria Plovanich y Pablo Barone Muñoz, que junto a Olga Nani, decidieron a fines de la década del 90 ir a estudiar a Buenos Aires a la Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas" (actualmente UNA), y también el caso de María Balanza, donde la figura de volver a la ciudad se vuelve mucho más traumática, y en donde el paso por distintas otras localidades del país toma un relieve particular en su conformación como artista, dan cuenta de un movimiento pendular en relación a Villa María. De hecho, en todos los relatos aparece la idea temprana de irse de Villa María, para luego retomar el problema de la vuelta, el imaginario de la ciudad de origen como insuficiente para su formación actoral.

> En Buenos Aires, Pablo empezó el conservatorio, pero no enseguida, porque apenas llegó, ese año, no logró entrar. Olga y Vale, sí. El intento fallido, el primer intento fallido se vive como un fracaso, por más que todo sea cuestión de suerte. (…) Yo soy un niño mimado, soy el más chico de tres hermanos. Mis hermanas son gemelas y no tenemos hermano del medio. Pero, muy mimado. Muy malcriado, pero literal. Y mi vieja me dice: "Mirá, o te vas ahora o no te vas más, así que decidilo". Al otro día, me subí al colectivo y me fui. (Barone en Ventura, 2022, p. 74-75).

También, en el relato de Barone se destaca como fecha de regreso el estallido de la crisis de 2001, un año después de la vuelta de Plovanich. No es el caso del relato de Mariana Pons, encargada del espacio de talleres de EE, quien destaca además la alta rotatividad de las obras en VM

> Eso es algo muy característico del teatro villamariense. Que los grupos suelen trabajar para montar espectáculos que apenas llegan a un ciclo de funciones y ya está. Yo creo que se debe

> principalmente a que hay un público bastante reducido que consume teatro. (Mariana Pons en Ventura, 2022, p. 141).

Hasta lo aquí expuesto, se pueden dar cuenta de que hay un problema de gestión de riesgos laborales yuxtapuestos en distintos actores: lxs artistas deben gestionar el riesgo *en tanto precariedad de su forma de trabajo*; quienes pueden acceder por sus condiciones económicas a alquilar salones de forma temporal o permanente, sean estos gestores culturales, artistas o comerciantes con interés en el área, deben gestionar el riesgo *de que "las fechas no se muevan"* (entrevista a Kay, 2023); y el municipio encuentra entre ambos condicionamientos la posibilidad de absorber el riesgo de llevar a cabo actividades culturales por un precio menor al que lxs artistas quisieran acceder. En varias entrevistas se hace mención al desgaste que el alquiler supone al espacio colectivo de creación artística, aunque se requeriría un trabajo profundo sobre la cuestión de la tenencia de la tierra para saber las formas de apropiación cuantitativa de ingresos. Pero también, a la municipalidad como contratista de última instancia de "talentos libres" en distintas formas de empleo artístico.

Incluso, el trabajo de gestión artística se convierte en un trabajo de restauración o mantenimiento de espacios públicos o privados largamente abandonados por la ciudad. Esto mismo sucedió con el Galpón Amarillo y el colectivo de El Estilóbato que en el año 2008 tuvo que realizar tareas de limpieza para una actividad de recaudación de fondos; con la Casa Cultural Matria, alquilada en el 2018 en una situación de claro deterioro; con el funcionamiento de continuo del local sobre la calle Mendoza en el que funcionó Bau Haus y Polaroid entre 2006-2007 hasta 2021.

Bibliografía:

Arakari, A. y Graña J. M. (2018). Reinterpretando la precariedad laboral. A partir de una lectura crítica, en Vejar, Dasten Julián (Ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco Ediciones / RIL Editores.

Bayardo, R. (2013). Yo quiero tener un empleo así, moderno, libre. *Todavía. Pensamiento y Cultura en América Latina* 32. Pp. 11-17.

De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo, en J. C. Neffa, E. De la Garza y L. Muñiz Terra, *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. CLACSO.

Lunari, A. (2022). Entre el Under y la consagración. Trabajo final de Grado de Licenciatura en Sociología. UNVM.

Lunari, A. (2023). Teatro entre dos vacas: acercamientos problemáticos a los estudios regionales del teatro en el caso de "Mutis por Foro". *Heterotopías,* 6 (12), 1–18. R https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/43634

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 14, Nº 27, Julio.

Mauro, K. (2023). Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente, *Escena. Revista de las Artes* Vol. 82, Nº 2, Enero-junio 2023, San José: Universidad de Costa Rica.

Mercadal, S. (comp.) (2020) Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María. Lago editor.

Peano, A; Delgado, F; y Aimar, L. (2008) El contexto socioeconómico de Villa María tras la crisis de 2001: la importancia de la mirada en la construcción de los indicadores de pobreza. *Boletín Onteaiken No 6.*

SALVAJE SILVESTRE SITUADA.

Magalí López. lamaga23@hotmail.com
Tesista en Maestría de Teatro, Mención Actuación, Facultad De Arte, Unicen.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Video Ensayo Poético: https://www.youtube.com/watch?v=FIUxqdXbm_8

Palabra clave: Actriz; investigación; salvaje; situada.

Ficha técnica:
Lugar de filmación, Balcarce y Tandil, noviembre del 2023.
Registro realizado por Magalí López.
En el video aparece un insecto tipo saltamontes, líquenes, plantas del ecosistema serrano bonaerense, entre ellas retamas y manzanillas.
Personas que aparecen: Antonela Colucci, Clara Maceira y Magalí López.

Escrito:
La pregunta localizada en el Hueco Lumbar, por debajo de los riñones, me movió sutilmente la pelvis, la cadera, el fémur, creaba desequilibrios y un contacto profundo con el piso, con la tierra, con la espalda.
Podía percibir, gracias a la guía de Gabriela, los bloques que se iban activando y moviendo.
Sostenida por la tierra, comencé a escuchar el sonido chirriante de los pájaros afuera. Tomé ese sonido entre las yemas de mis dedos que se agitaban, y mientras la pelvis comenzaba a despegarse del suelo sentí que me convertía en un bicho, un insecto movido por las plantas de los pies, haciendo un sonido con la yema de sus manos.
¿Cómo se vive bicho?
Caminar bicho, siendo guiada por la potencia de las plantas de los pies en contacto con la tierra. Ese momento lleva a otro y apareció un gusano, un gusano gigante, como el que vi hace unos días en las macetitas del jardín donde trabajo. Un gusano que suelta su peso y deja libre su volumen, su grasa, un gusano lobo de mar, que cada vez que se traslada mueve todo su volumen oliendo. El olfato como guía, como gesto, con las narinas abiertas, expandidas.

Cuerpo Gusano
desde un extremo
al otro
un movimiento que mueve tejidos
¿Cómo es moverse sin brazos?
Ser gusana de tierra
moverme por el mundo
por este pedacito de tierra que habito
desde la pelvis
sintiendo que una parte mueve a la otra
Arrastrarme
Ser un cuerpo en contacto con todo
Abrir la boca y masticar
Comer sin ver
Tragar
Salivar
Babear
Ser gusana
Bicho
Plegarme
Dormir en la tierra
Reposar

Cuando estoy en espacios abiertos me pongo más receptiva, algo se expande. Encuentro Recurso Expresivo en esos entornos que luego aparece cuando escribo y/o creo en otros formatos:
Luna Creciente en Escorpio
Sentí al cerrar los ojos que me dolía la cabeza. Pero no, no era un dolor de cabeza: era el hachazo lo que me dolía. Me duele el lado izquierdo, siento el pinche del tronco mal podado, el pinche que le quedó a la planta luego de que el viento la volteara y la quebrara.
¿Cuánto viento rompe una planta? ¿Qué viento me dejó la cabeza como un tronco mal podado, como un tronco huracanado?
Un viento fuerte es un...tornado. No me salía la palabra. ¿Qué tornado me dejó así la cabeza?
Yo sé que pasó y me dan ganas de llorar. No lo puedo decir porque no me sale.

Siento el hachazo ahora. La poda. Y con esto me toca vivir, con este tocón en punta expuesto al frío, al aire, a la lluvia, al viento.

Lo bueno es que, si vuelve el tornado, ya no tiene que voltearme, porque ya estoy caída.

Sí, estoy caída, caiducha.

Hoy fui al médico porque me recuperé, pero recaí. Y es verdad lo que dicen de que es más fuerte la recaída.

¿Cómo es recaer si ya estoy caída?

¿Sería acaso la antesala al compostaje?

¿Me querrán entrar las esporas y convertirme en su sustrato?

Está llegando el invierno y el otro día me detuve a mirar las hojas amarillas del ginkgo biloba que vive acá muy cerca. Había un viento suave y sus hojas vibraban; no se movían, vibraban. Sentí que me hablaba, me saludaba. Eso pienso yo, el ginkgo es y no puede esconder lo que es. Las plantas, los árboles, están expuestos, son, están en una aparente quietud, siendo vistos, percibidos por todo el entorno. No sé qué palabra les define, pero no pueden más que estar en una total aceptación de lo que acontece.

Ya no siento el hachazo. Se me fue mientras pensaba en el ginko y en sus hojas, en esas hojas que hoy seguramente ya no están.

Mis bichos me quieren afuera.

Mi yo bicho, regula con las patas en la tierra, con la cara al sol, bailando, saltando, riendo. Así me sintonizo con la vida, con su ritmo. Siento que, al estar en mi casa, habitando entre paredes, mi vitalidad desciende un poco. En el contacto con el aire, con la amplitud de un terreno, de una plaza, de un camino rural, de una sierra, mi ser se expande. Aquí en mi casa mi ser está limitado por las paredes y por las casas de mis vecinos. En cambio, cuando hay horizonte, hay algo en mi sistema nervioso que encuentra reparo, orden, calma, y que se conecta con un ritmo más grande que el de mi propio cuerpo.

Acá entre paredes el ritmo lo llevo yo, en cambio afuera hay otredades y mi atención se vuelve al detalle: la temperatura, el color del cielo, las hojas secas en los bordes, las plantas, los vecinos, los autos, el cantar de los pájaros.

¿Qué pasa adentro en función con el afuera?

Me pasa algo en la piel cuando está en contacto con el calor del sol. Hay algo enorme y vivo que me hace sentir abrazada, y que me nutre. También puedo sentirlo mientras camino por la

ciudad, pero en un lugar más silvestre, sin tanto estímulo urbano, sin tanto ruido de motores, ni calor de cemento, se siente diferente.
Hay una especie de calma que me empieza a transitar por el cuerpo. Puedo estar en mayor contacto con mis necesidades vitales, esas que me hacen sentir un organismo vivo. Entro en contacto con algo más profundo que parece muy simple pero que es muy complejo en su organización.
Se calman mis pensamientos civilizatorios (esos que tienen plazos y necesitan conclusiones) al tomar contacto con lo que me está nutriendo ahora ya: el aire, el sol, la tierra. las plantas, los bichos de mi interior.

La detención y la pausa
Otra vez
El tiempo y la aceleración
Llegué en una moto a mucha velocidad. Tenía que llegar a esa aceleración para sacarme de encima los piojos que me devoran la cabeza

- Piojos Salvajes que me gritan y me piden más y más

Los detesto
Pero soy yo la que me meto en su casa
¿para qué voy?
¿Para qué sigo yendo?
¿Por qué no puedo dejar de ir?
Odio al tiempo en el que me meten
No paran
Y yo corriendo queriendo cumplir
Ay
Qué asco
Estoy tan asqueada que no puedo escribir sobre otra cosa como:
las flores de mi casa crecieron tanto que me tocan la cara

¿No o Sí?
Qué se yo
Porque, al final, ¿para qué?
La tierra nos aguarda
Como un manto cómodo

La última cama
Allí donde el descanso sea el final
¿Y si al morir todo se acelera aún más?
El tema actual:
El tiempo esclavo del celular
Esa es la aceleración

Una pausa
Un día
Una tarde
Una mañana
Una noche
Un suspiro
Un caminar lento
Hablar pausado
Oler el aire
Mirar las plantas que crecen
Ir a visitar las manzanillas
Tomarnos un cacao caliente
Escuchar una canción completa sentada
El arte de estar presente mientras la primavera aparece

Entrar a la creatividad es como entrar a lo silvestre, a lo desconocido, al misterio de lo que es, pero que no se ve con claridad. Entrar a lo salvaje da miedo, porque no sabemos quienes habitan, o qué aparece cuando damos tiempo y atención al camino. Todo está dentro de la experiencia. La presencia como lugar misterioso, al que, para entrar, nos pide como en cualquier ritual, entrar en con-tacto, sacarnos los zapatos -la máscara social, las armaduras-, hundir las patas en el fango, abrir los sentidos menores, dejarnos afectar por lo que acontece; para desarmarnos de toda expectativa, de toda creación basada en lo no palpable; y poner en evidencia -o en juego- la grandeza de lo simple.

PAISAJE: UNA APROXIMACIÓN ESPACIAL.

María Teresa Macario. mariateresamacario@gmail.com
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Modernidad; paisaje; territorio.
Resumen: Este trabajo plantea la posibilidad de complejizar los estudios actuales sobre el género paisaje argentino, ampliando las posibilidades de análisis. Tomando las teorías de los estudios visuales e incorporando las ideas de la geografía humanística, nos proponemos ahondar en las formas en que las imágenes de paisajes se fueron consolidando en la modernidad argentina, partiendo del vínculo entre el ser humano y su entorno. Este texto no pretende llegar a conclusiones irrefutables, sino contribuir en la interseccionalidad de las disciplinas, incorporando nuevas miradas al estudio del género paisaje en retrospectiva y también en la actualidad.

Introducción

No existe ser sin espacio ni tiempo. No hay vida sin un territorio donde nacer. No hay sociedad sin un entorno sobre el cuál desarrollarse. El humano es un ser habitante del paisaje que lo rodea, sobre y desde el cual construye su mundo y su sentido. En este artículo nos proponemos estudiar este estrecho e intrínseco vínculo entre el ser humano y su entorno, a través de la producción de las imágenes. ¿Será acaso el aprovechamiento de las irregularidades de la roca de las cuevas de Chauvet, en Francia, para escenificar momentos de caza o de interacción entre hombres y animales, el primer ejemplo de esta relación? La simple idea de ver en la rajadura de la piedra la geografía del suelo es quizás el primer intento de arrebatar la compleja percepción del paisaje en un código visible y legible, capaz de representar y presentar la experiencia espacial vital. Esta estrecha relación que parece nacer con la civilización misma, es el objeto de estudio de este artículo, y las imágenes, el estudio de caso.

En favor de la síntesis, nos acotaremos al análisis de la producción de imágenes de paisaje argentino en la modernidad, no sin antes plantear las líneas directrices que motivan este artículo y sustentan la hipótesis primigenia: la aprehensión del espacio circundante por parte del ser humano, actúa es dialéctica vinculación con la producción, circulación y consumo de

imágenes en general y de imágenes de paisajes en particular, configurando un elemento identitario y basal en su concepción y factura.

El paisaje y el ser humano: una relación inherente.

La geografía humanística ha brindado vasta literatura para analizar el fenómeno del hombre/mujer-entorno, y rescataremos aquí las ideas de Herni Lefebvre, filósofo francés, que comienza a pensar el espacio desde una perspectiva sustancial en el universo del materialismo histórico. El marxismo tradicional reduce la dicotomía campo-ciudad a simples escenarios de las relaciones de producción y el rol del ser humano queda supeditado al papel que juegan las estructuras económico-sociales. Este enfoque, criticado por la geografía humanística, es reinterpretado por Lefebvre (1991), considerando al espacio como algo más que un simple receptáculo pasivo de la realidad social, sino que es en sí mismo un factor activo que condiciona la vida cotidiana.

Cada sociedad y cada modo de producción, produce, según el pensador, su propio espacio, resultado de las determinadas relaciones sociales y del proceso histórico materializado en una forma espacio-territorial. Para comprender esta construcción espacial, proponía una división conceptual tríadica de la noción del espacio:

⋯ Prácticas espaciales. Es el espacio percibido. Es el espacio de la vida cotidiana y de sus prácticas más ordinarias, en el que el ser humano desarrolla sus competencias como ser social, que se sitúa en un tiempo y en un lugar. Incluye la producción material de las necesidades de la vida cotidiana (casas, rutas) y está directamente vinculado con la percepción que los habitantes tienen de él: los lugares de encuentro, los caminos del trabajo a la casa, el monumento conmemorativo, la plaza recreativa, etc. Son las prácticas que segregan el espacio y hacen de él, un espacio social.

⋯ Espacio de representación, que es el espacio vivido. Refiere a la experimentación del espacio directamente por sus usuarios a través de símbolos e imágenes. Es un espacio que envuelve al espacio físico, es un espacio experimentado ingenuamente, lo que lo convierte en objetivo por parte de los técnicos que intentan codificarlo y racionalizarlo. Pero los espacios de representación son también expresiones de deserciones y desobediencias, orientados a mostrar el otro lado de los usos de esos espacios.

⋯ Representaciones del espacio, o el espacio concebido. Es el espacio representado en mapas, planos técnicos, memorias. Está codificado en signos, caracteres y términos particulares desarrollado por los especialistas (urbanistas, geógrafos, cartógrafos, pintores, dibujantes, etc.). El espacio concebido no puede ser sino es en intrínseca relación con el

espacio percibido y vivido, tratando siempre de imponerse sobre éstos, batallando por convertirse en uno o en otro. La representación del espacio intenta establecerse con violencia, amparándose en códigos técnicos y en la imparcialidad de la ciencia.

En estudios más recientes, Jean Marc Besse (2010) expone la noción geograficidad como un concepto constitutivo de la experiencia espacial humana. En oposición a la ciencia tecnicista, la geograficidad refiere a la vivencia subjetiva de la presencia del ser humano en el mundo. Retomando a Eric Dardel, diferencia a la geografía como ciencia objetiva y fáctica, de la geograficidad como dimensión fundamental de la existencia humana, para finalmente volver a unirlas en una comprensión fenomenológica del espacio, entendiendo que "el espacio concreto de la geografía nos libra del espacio infinito […] Nos instala en un espacio de nuestra dimensión, en un espacio que se da y responde, espacio generoso y abierto ante nosotros" (Besse, 2010, p. 327). El ser humano se presenta en el mundo, en una *situación* y una *espacialización* particular. Ser es estar situado, y el espacio es ante todo el espacio de una *situación*, "(...) que se califica en valores heterogéneos por la existencia de direcciones y de alejamientos que dan un sentido a esta situación" (Besse, 2010, p. 328). Por eso, el espacio en el que el ser humano se sitúa es un espacio experimentado, practicado y orientado. No es, como ya entiende Lefebvre, solamente un simple escenario de la vida social del hombre y de la mujer. El ser humano es en el mundo, y su existencia se puede dar sólo en relación con la tierra, que la segrega, le carga de sentidos y la convierte en una experiencia. Por eso, la ciencia de la geografía es posterior a la experiencia del ser humano con el espacio, y la experiencia geográfica es la del hombre situado en el mundo, que objetiviza, o intenta, esa experiencia de manera organizada. La geografía, esto es, la experiencia vital del hombre y la mujer en y con su entorno, existe antes de los geógrafos, es decir, antes de un complejo sistémico de codificación y sumisión a un lenguaje técnico de esa vivencia.

Ahora bien, si el espacio no es un escenario vacío, inerte, sino complejo y político, algunas preguntas que nos despiertan estas ideas son: ¿cómo es el espacio argentino? ¿Sobre qué valores está orientada la experiencia de la geografía local? ¿Qué formas ha tomado la violencia en el establecimiento de códigos que representan el territorio argentino? ¿Cómo se ha orientado la experiencia espacial sobre la cual se ha construido la noción de paisaje nacional? Y finalmente: ¿es la pampa un desierto?

Para contestar, o intentar contestar, estos interrogantes es necesario comprender la instrumentalidad de la instalación del proyecto moderno en Argentina. En estas tierras, la consolidación de un estado-nación civilizado fue un proyecto político planificado y ejecutado con precisión ilustrada, con un lema claro y conciso: el establecimiento del orden y progreso,

una economía liberal y una república moderna. Estos valores fueron los rieles sobre el cual el tranvía de la modernidad ideológica recorrió los territorios nacionales, e intentaremos en las siguientes páginas desandar el camino y descifrar los modos en los cuales la experiencia del espacio nacional se fue orientando y canonizando, consolidando una *situación y espacialización* arbitraria y operativa a los ideales modernos.

El paisaje y la Argentina: una relación conflictiva.

En 1790 Tadeo Haenke, naturalista alemán, recorrió a pie desde las costas de Buenos Aires hasta la Cordillera de los Andes, y escribió en sus memorias: "Las pampas constituyen un mundo enorme, grande, solitario, sin urbanizar [...] Es tan liso y aplanado y sin nada, de modo que al igual que sobre la superficie del mar, la vista se pierde en el horizonte. Todo lo que se ve en cualquier dirección son praderas interminables" (Penhos, 2008, p. 1). La inmensidad, señala la historiadora del arte argentina Matha Penhos, fue siempre "el elemento configurador de la idea del espacio americano" (Penhos, 2008, p. 1). Según la autora, existió una primera globalización, una etapa de expansión del aparato imperialista y colonizador, donde se financiaban viajes y expediciones para relevar y registrar aquel otro nuevo mundo. En estos viajes podemos nombrar: la expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794) de la cual participó Haenke, y la expedición de Jerónimo Matorras Chaco (1774) y al artista viajero Alexander von Humboldt (Berlín, Alemania 1769-1859). Estos viajes y sobre todo, el material que produjeron (libros de viajes, informes, mapas y muchísimas imágenes) fue el instrumento que permitieron al aparato imperial conocer, delimitar y sobre todo, dominar, material y simbólicamente, a las tierras americanas, y todos los habitantes (humanos y no humanos) que ellas se encontraban. Así, como explica Penhos, la extensión fue la primera característica que sorprendió a los artistas viajeros, que además de recopilar especies vegetales y animales, tipificar y racializar a los habitantes nativos, dejaron testimonio de la experiencia envolvente y polifónica de la geografía pampeana. Grandes extensiones de tierras, desiertos, en el sentido topográfico del término, existen en el resto del globo. Sin embargo, en ningún otro espacio van a configurar un valor tan regulador de la percepción y la experiencia espacial, como lo hará en las pampas.

Si la idea de expansión es entonces un valor primigenio sobre la cual se construyó el vínculo con el espacio americano, no nos sorprenderá ver sus herencias en las narrativas sobre la cual se consolidó el estado argentino. La literatura jurídica y la narrativa liberal que sentaron las bases de nuestra república, miraba con malos ojos esta inmensidad, prejuicio que queda claro en los famosos dichos de Juan Bautista Alberdi: "Qué nombre merece un país compuesto de

doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un desierto […] Pero, ¿cuál es la Constitución que mejor conviene al desierto? La que sirve para hacerlo desaparecer" (Alberdi, 1984, p. 119) escribía en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Por su parte, el padre del aula Domingo Sarmiento expresaba en *Facundo*: "el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas" (Sarmiento, 1970, p. 9).

Las llanuras pampeanas aparentemente inabarcables significaban un obstáculo para el proyecto moderno, y su cualidad problemática será la base sobre la cual se construye la relación del ciudadano argentino con su tierra. Los prohombres encargados de construir la nación sobre el territorio donde hoy vivimos, encontraron en la pampa un mal inquietante, y se pusieron manos a la obra para acabar con él.

El sistema del arte hizo su parte en la faena, y participó en la tarea de valorizar la geografía argentina, intentando dar respuesta a la pregunta por un paisaje nacional. En el Salón del Ateneo de 1894, Eduardo Schiaffino, cofundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, se enfrenta en una acalorada disputa con Rafael Obligado, escritor e intelectual porteño sobre este tema. Schiaffino, determinante, expone que "la belleza de la Pampa es puramente literaria" (Schiaffino, 1993, p. 353), ya que en la pampa no existían árboles a los cuales subirse para apreciar la inmensidad.

Por otro lado, la historiadora del arte argentina Laura Malosetti Costa recoge una cita de Antonio Santamarina, que escribe en el prefacio de la Monumenta Iconographica de Bonifacio del Carril lo siguiente:

> No hay ningún país, que yo conozca, que pueda presentar una Monumenta Iconographica como ésta. En sus doscientas láminas (...) se puede ver toda la historia del desarrollo de un pueblo que empezó como desierto, apenas poblado por indios para llegar a las grandes ciudades, estancias e industrias de los tiempos modernos. (Malosetti Costa, 2005, p. 290).

Estas citas recogidas (aleatoriamente) dejan ver las narrativas construidas alrededor del territorio argentino, y muestran los sesgos que dan sentido a la experiencia espacial: el paisaje nacional es el espacio ganado a la barbarie por parte de la civilización, es la cuadrícula de la ciudad por sobre el desorden y el horizonte eterno, es el desarrollo de un país por sobre la naturaleza ingobernable

¿Cómo operan estos valores en las imágenes?

El paisaje y las imágenes: una relación codificada.

En este punto, cabe detenernos en dos ideas importantes para el análisis de las imágenes: la función social de las imágenes y la mediación del género.

Para el primero punto, tomaremos la cita de la autora Malosetti Costa que explica que "(...) no se llegará a comprender qué o cómo se representa sin considerar de qué tipo de imágenes se trata, con qué fines fue realizada y para qué o quiénes" (Malosetti Costa, 2005, p. 293). La producción de imágenes no es, desde luego, ingenua e inerte, sino política y operativa. Por eso las imágenes no son reflejos ni ventanas de un tiempo histórico, como dice la autora, sino productoras de sentido, objetos culturales que constituyen por sí mismos un dispositivo discursivo, actores transformadores en el tiempo histórico.

Y en segundo lugar, nos parece significativo la comprensión del género paisaje como un género mediático. Retomando las ideas del historiador del arte estadounidense William John Thomas Mitchell (2002) las imágenes de paisajes no sólo significan, sino también (y sobre todo) operan, funcionan. El género tiene, según el autor, una doble función:

> (…) naturaliza una construcción social y cultural, representando un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable, y también hace esa representación operativa interpelando a su espectador en relación más o menos determinada a su darse como vista y como sitio. (Mitchell, 2002, p.2, Traducción propia).

Un paisaje no está mediado sólo por la vista fisiológica del sujeto que pinta, o por los modos del lenguaje pictórico, sino también por las relaciones entre sí mismo y el entorno, que se presentan subrepticiamente en cada marco. Para Mitchell es clave abordar el estudio de estas imágenes desde la historia de su propia neutralización, por eso el paisaje no es género, sino un medio. Medio complejo y polifónico, porque "no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación *natural* de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza *en* la naturaleza misma" (Mitchell, 2002, p. 15, Traducción propia).

Las imágenes de paisajes, vehiculan un discurso canonizado en el tiempo histórico, y por eso, coincidiendo con Malosetti Costa, no son ni ventanas ni reflejos, sino imágenes opacas que refractan la propia narrativa espacio-temporal mostrándose en su aparente neutralidad. Los paisajes se presentan como un ingenuo encuadre de la naturaleza y el tiempo dado, pero que no es ni ingenuo ni encuadrado, sino un dispositivo propio funcionado a favor de un discurso. Así, el paisaje histórico va a ser una convergencia perfecta para la imposición violenta de los

códigos de representación de la geograficidad: el tiempo y el espacio habitan una misma dimensión material, que representan y presentan una dimensión espacial cargada de sentido.
Entendiendo esto, podemos darnos a la tarea de analizar algunas imágenes de finales del siglo XIX que, mostrándose imparcial e histórica, revelan, tamizados por el análisis crítico de la mano de los estudios visuales y la geografía humanística, una *situación* y una *espacialización* orientada y sesgada, construida en el tiempo histórico y el espacio geográfico que nos ocupa.
En el primer caso seleccionado, *La vuelta del malón*, de Ángel della Valle vemos la huída del atraco indígena, llevando de rehén a una mujer blanca. Pintada en óleo sobre tela en 1892, fue un encargo para enviarse a la Exposición Universal de Chicago de 1893, donde recibió una medalla de premiación. De vuelta en el país, cosechó más de una crítica positiva en el Segundo Salón del Ateneo de 1894 y fue comprada por la dirección del recientemente fundado Museo Nacional de Bellas Artes en 1903. En segundo caso es del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, que recibió el encargo de pintar las hazañas de la llamada Campaña del Desierto por parte de seguidores de Julio Argentino Roca, quienes pidieron ser retratados al lado del General. El cuadro *Los conquistadores del desierto*, también llamado *Ocupación militar del Río Negro,* fue finalizado en 1896 y donado años más tarde por el Ministerio de Guerra que el mismo Roca fundaría, al Museo Histórico Nacional; expuesto en sus salas desde entonces. El tercer caso es el del óleo de Alfred Paris, *A través de la pampa*, que se exhibió en el Pabellón Argentino, ubicado al lado de la Torre Eiffel, en la Exposición Universal de París de 1889, y que fue premiado con una medalla de bronce. A su vuelta, se expone en el edificio de la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires, y es reclamado por Schiaffino en 1895 para integrar la colección del Museo de Bellas Artes. Sin embargo, en 1929 se trasladó a las salas del Museo Histórico Nacional, donde permanece hasta la actualidad.
Estos tres lienzos, sostenemos, configuran una especie de terna discursiva, cargada de sentidos: el primero va a servir como justificación para los otros dos, y los tres van a funcionar como un testimonio de los esfuerzos y las dificultades que la Argentina debió de pasar para alcanzar el grado de civilización y desarrollo, que no tenía nada de qué envidiarle a los países donde se los exhibía. La línea de horizonte pampeana, tan criticada por Schiaffino, apenas se vislumbra entre el pelotón que avanza, y se asoma en una inevitable construcción atmosférica. La pampa es el vacío ocupado por la jóven nación en pleno ejercicio de su poder, que avanza a paso militar. El desierto es el telón de fondo que, retomando a Mitchell, en su propia obturación se revela más que nunca: la manera de situarse en este espacio no es si no es a través del conflicto entre la civilización y la barbarie

Llegados a este punto, podemos ensayar respuestas para la pregunta primordial: ¿es la pampa un desierto? Quizás no encontraremos la respuesta en la aridez de sus tierras ni en la sequedad de su clima, puesto que no es ni lo uno ni lo otro: la región pampeana es una zona fértil y productiva, pieza clave para la instalación del modelo agroexportador argentino. Lo inhóspito de la pampa y la necesidad de conquistar el desierto, entonces, parece responder más a una experiencia espacial configurada en función a valores modernos que orientaron, segregaron y dieron sentido a la geografía circundante. La idea de la pampa como desierto no es una realidad topográfica, es una narrativa canonizante que califica un espacio determinado en un tiempo determinado, por parte de un aparato discursivo, dado a la tarea de consolidar la modernidad ideológica en la Argentina.

Y la geograficidad particular se canoniza en constante diálogo con el sistema del arte, que opera mediante la funcionalidad de las imágenes en su dinámica de producción y consumo cultural y la codificación del género. Este vínculo es un baile dialéctico, en donde los valores basales de la geograficidad pampeana se alimentan de los códigos de representación de los paisajes, y a su vez éstos condicionan el contacto y el conocimiento de las llanuras bonaerenses.

El paisaje y el código: una relación inconclusa.

En un descarado salto en el tiempo sin solución de continuidad, concluimos este escrito con un breve análisis de la obra de un artista local contemporáneo, Federico Carbia, y particularmente su serie *Entorno*.

La elección de estas nuevas imágenes que se separan significativamente en términos temporales de las anteriores, no está inspirada en un ejercicio comparativo ni analógico, sino en un intento de expandir las herramientas analíticas planteadas en este artículo. Porque si bien destacamos la función social de la circulación de las imágenes y la cualidad mediática del género, no nos detuvimos en un análisis de la factura plástica de los lienzos, aspecto destacable en los lienzos de Carbia.

Es difícil, más bien imposible, hipotetizar sobre los valores que fundamentan la experiencia espacio-temporal de las tierras serranas en la contemporaneidad, a partir de un análisis tan recortado como es la serie de uno sólo de los prolíficos artistas visuales de la región. Sin embargo, podemos ensayar algunas ideas sobre la experiencia vital que el propio artista desarrolla con su entorno, los valores que orientan la propia geograficidad, en este caso a partir de la observación de las posibilidades y usos del lenguaje plástico.

La abstracción pictórica de Carbia, creemos, da cuenta de la insuficiencia del lenguaje visual para la representación de la situación espacial, y la experiencia del paisaje se cuela en los tics de intención mimética. La vivencia que regala la sierra parece ser tan polifacética que no cabe en un bastidor, desde allí parte el código pictórico del artista, que no se esconde en el falso realismo para establecer los valores que lo orientan en el espacio, asumiendo sin tapujo la dimensión opaca de la imagen. Acepta la inabarcabilidad del marco, sabiéndose una ventana pobre frente a la experiencia multisensorial del espacio, y lo asume con tanta naturalidad que ubica ventanas en las piedras y enmarca sus propias imágenes en espacios con perspectiva caballera. La síntesis en las imágenes de Federico Carbia, en las pinceladas mudas y en los colores indiciales, señalan lo inexplicable, responsabilizándose de la insuficiencia de la representación. El código visual no se impone con violencia, no se oculta tras la imparcialidad del realismo, sino que se presenta, despojado y triunfante ante la batalla perdida, sabiendo que no hay marco que pueda encuadrar la dimensión de la experiencia del habitar el paisaje.

Bibliografía:

Alberdi, J. B. (1984). Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina. Centro Editor de América Latina

Besse, J. M. (2010). Observaciones sobre la geograficidad. Genealogía de la palabra, desafíos epistemológicos e históricos. En Delacroix, C; Dosse, F; García, P (ed) *Historicidades*. Waldhuter Ed.

Lefebvre, H. (1991). The production of space [La producción del espacio]. Blackwell.

Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino, en Batticuore, G, Gallo, K. y Myers, J. (comps.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)* EUDEBA.

Mitchell, W. J. T. ([1994] 2002). Introduction [Introducción], Imprerial Landscapel [Paisaje Imperial], en Mitchell, W. J. T (Ed) *Landscape and power* [Paisaje y Poder] The University of Chicago Press

Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. En *Studi Latinoamericani*, nº 4.

Sarmiento, D. F. (1970). Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas. Espasa-Calpe.

Schiaffino, E. (1933). El Ateneo en 1894. En *La pintura y la escultura en Argentina*. Edición del autor.

NO PARAMOS DE BAILAR: IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE DANZA DE LAS JUVENTUDES EN JUJUY.

Eva María de la Luz Martínez. evaluzmartinez@mi.unc.edu.ar
Facultad de Filosofía y Humanidades-Universidad Nacional de Buenos Aires. Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Danza; identidad; Jujuy; juventudes; sujeto.
Resumen: El presente artículo tiene por objeto la interseccionalidad, sujeto e identidad como herramienta analítica para comprender la justicia económica, de género y educativa en la producción de danza de las juventudes en Jujuy a fin de problematizar los modos de recuperación y actualización de memorias que se ponen en juego desde la apertura democrática a la actualidad.

Identidad en la producción de danza de las juventudes en Jujuy

Para lograr el objetivo de este trabajo propongo reconstruir, desde una perspectiva de género y de derecho los modos como se configuran las relaciones entre prácticas y lógicas de gobierno dirigidas a las trabajadoras de las danzas Performances dancísticas agrupadas en la Provincia de Jujuy asumiendo una perspectiva que enfatiza en el fortalecimiento Institucional, las estrategias comunicacionales e incidencia política en las organizaciones.

Introducción

El presente artículo tiene por objeto la interseccionalidad, sujeto e identidad como herramienta analítica para comprender la justicia económica, de género y educativa en Trabajadoras de las Danzas en Jujuy pertenecientes a organizaciones para el diseño de políticas públicas con perspectiva de género y derecho en la actualidad, en el encuadre político de la creación del Ballet de Cámara Estable de la provincia de Jujuy (BCEPJ), y en la formación en las Escuelas Públicas de danza. El trabajo se propone abordar críticamente las nociones de sujeto e identidad a fin de problematizar los modos de recuperación y actualización de memorias que se ponen en juego desde la apertura democrática a la actualidad.

Este trabajo tiene como marco más amplio donde abordo la danza y las políticas públicas en la Provincia de Jujuy, la creación y cierre del Ballet de Cámara Estable (1983-2915) por lo

que parto de problematizar los conceptos sujeto e identidad en relación a una práctica y producción artística escénica realizada en América Latina, específicamente en Jujuy en la actualidad. reviso críticamente a Restrepo y sus aportes teórico -metodológicos, quien desde la perspectiva de los estudios culturales y/o la crítica cultural latinoamericana nos transmite en el Libro que el compila "Stuart Hall desde el sur: Legados y apropiaciones" en su artículo "Sujeto e identidad", que Hall para finales de los años 80 y principios de los 90 realiza una serie de planteamientos y aportes y adquiere visibilidad en los países de América Latina en su libro coeditado con Paul du Gay "Cuestiones de identidad".

En el presente trabajo utilizo para analizar, el lenguaje, las palabras, la gramática, las historias de las trabajadoras de las danzas que ven vulnerados sus derechos y lo atribuyo a que el sector es mayormente femenino. El planteo es abordado desde la interseccionalidad para poder comprender desde las identidades múltiples madres, trabajadoras de las danzas, hijas, mujeres, indígena, soltera, trabajadora, Música, bailarina, artista, activista, los aportes que he podido hacer fue solo plantear la problemática invisibilizada.

Para ello propongo profundizar la producción ideológica y la performatividad de la enunciación en las estrategias comunicacionales e incidencia política en las organizaciones reconociendo que hablar es una forma de aparecer en el mundo. Sin embargo esa performatividad del habla se monta en una cadena histórica de normas, signos, valores e intereses que configuran una producción ideológica. La teoría es el trabajo subjetivo de dar cuenta de ese otro "ideológico" de sí. Se trata de una práctica de descolonización de la (im)propia voz y el remontarse en una voz rota.

El texto se adentra en el análisis de algunos soportes significantes característicos del Movimiento por la ley nacional de danzas, la asociación, colaboración y reciprocidad, territorialidades, economía social o creativa y los procesos de conformación de sujetos y movimientos sociales significativos que nos permiten identificar actores y procesos en Jujuy.

"De manera similar, son únicas y distintas las experiencias que implican ser lesbiana, anciana, con discapacidad, pobre, del hemisferio norte, y/u otra serie de identidades, la experiencia de una bailarina de la Puna, es cualitativamente distinta a la de una bailarina indígena en la ciudad.

La noción de lenguaje inclusivo comenzó a popularizarse en los últimos años. El concepto alude al modo de expresión que evita las definiciones de género o sexo, abarcando a mujeres, varones, personas transgénero e individuos no binarios por igual. Hay quienes consideran que el lenguaje convencional, cuyas reglas en nuestro idioma son establecidas por la Real Academia Española (RAE), resulta machista. ¿Por qué temerle a un fenómeno que puede

mejorar la vida de tantas personas? El lenguaje inclusivo es un objetivo ideal, una utopía, pero podemos alcanzarlo si abrimos nuestras mentes y nos ponemos en el lugar de quienes sufren su ausencia. (Bossi, 2020)

Existe un proceso y recursos que las artistas fueron encontrando para visibilizar y explicar cómo se reproducen las desigualdades de género y sexuales en las danzas, y el acompañamiento que el ámbito de la investigación socio-antropológica de las danzas realizó para enriquecer los argumentos y consolidar un discurso contundente capaz de generar consenso en la opinión pública, lo cual permite analizar el curso de las políticas de género y la participación de las danzas en este proceso social, de cara al presente.

De Elena Bossi (2020), "La retórica se inventó para defender derechos" y "Un modo de expresión nunca es inocente". De Moreno M. (2020), "El lenguaje inclusivo abre a otras inclusiones: no constituye un límite" y "No queres "e", nadie te obliga".

Al ser el cuerpo el instrumento de la danza, la perspectiva de género es totalmente apropiada para su análisis. La danza ejerce un papel de transmisión de valores culturales, sociales y políticos y expresa la dicotomía femenino/ masculino. El protagonismo de las mujeres en las danzas no se ha traducido en poder, que está en manos de hombres. En ámbitos académicos los estudios sobre danza y género son insuficientes y poco divulgados.

Proponemos poner especial acento en la reflexión desde una perspectiva interdisciplinaria, centradas en el estudio de las prácticas artísticas, culturales y educativas diseñadas por entidades estatales, que ponen en primer plano la problemática de las juventudes, y las memorias del cuidado en los cuerpos de ésas juventudes y la recuperación y transmisión de la memoria colectiva, en permanente reconstrucción, como modo de fortalecer nuestra democracia. Este análisis propone dar un panorama del campo de estudio de la danza en su situación actual y en el marco de la apertura democrática y las experiencias, prácticas y formaciones artísticas que hacen hincapié en la formación de bailarines/as y docentes en danza.

Partimos desde una perspectiva histórica local, regional, de frontera y contemporánea, contribuyendo así a la puesta en valor, como patrimonio cultural intangible significativo para el desarrollo cultural con perspectiva localizada, dado que abordamos un caso complejo entre lo artístico y lo socio-político-cultural, consideraremos los cambios estéticos o artísticos, formas de representación artísticas, sin detenernos en ello.

A nivel nacional existió una planificación cultural estatal, que contribuyó a la danza ya que le dio lugar a ocupar múltiples espacios, profesionalizarse, divulgar la práctica, y tener ámbitos de formación públicos por parte del peronismo postdictadura en Jujuy y pos muerte de Perón

de sostener un Ballet estable con cuerpos de origen local y danzas propias del lugar, sin embargo, los preceptos estéticos dominantes en las producciones continuaban siendo los mismos, manteniéndose en las formaciones culturales hegemónicas como arte representante de la "alta" cultura.

Proponemos una reflexión en torno a las transformaciones que tienen, en la transición democrática en la Argentina, las políticas públicas culturales y, en ese sentido, la relación que desde el sector de la danza se establece con el Estado y la historia de las distintas instituciones vinculadas al quehacer. Proponemos desandar historiográficamente el modo en que este espacio laboral es el resultado de determinadas disputas del campo local y, simultáneamente, de las respuestas (más o menos eficaces, más o menos precarias) que el gobierno puso en marcha a la hora de pensar una política específica. En cuanto a los antecedentes a nivel local y regional, han sido estudiados poniendo énfasis en la estructuración de identidades locales en el marco nacional, internacional, de danzas locales. (Cadús 2020, 2018; Leonardi, 2009; Koeltzsch, 2018, 2019).

Los estudios sobre el peronismo se han realizado desde distintos enfoques y han sido abordados desde diversas problemáticas desde una óptica nacional, haciendo hincapié en lo acontecido en Buenos Aires. La única forma de asegurar la continuidad histórica de la cultura es ayudando a activar sus propias respuestas. Incorporar una visión de continuidad en la que las cuestiones y los problemas se relacionan y se reorganizan continuamente, articulándose en otras estructuras más complejas y, a la vez, más adaptadas a la interpretación de los cambios ocurridos y de las nuevas relaciones percibidas, es el desafío. Aquello que parecía encerrado en un tema particular adquiere un carácter relacional más amplio y más concretamente inserto en el mundo de la vida y en una historia con continuidad. La coordinación de las prácticas exige una reconstrucción que supere el entendimiento que de ellas se tenía y sobre ellas mismas en movimiento, siente las bases para nuevos aprendizajes y nuevos niveles de interlocución y de mayor amplitud de las experiencias vividas. Si bien existen diferentes producciones en torno a las danzas en la provincia, se presentan ausencias respecto de la sistematización global de políticas dirigidas al sector. ¿Por qué reunir en esta reflexión la cultura y la educación de los jóvenes hoy en Jujuy? ¿Por qué preguntarnos sobre los valores éticos y estéticos que hay en las obras escénicas de música, teatro y danza de los adolescentes hoy en Jujuy? ¿Incluimos la vivencia actual de los jóvenes para abordar el arte, para construir obras? ¿La educación como incluye a los jóvenes para pensar, hacer, gestar, gestionar nuestra ética y estética desde el arte y desde la educación? Pensar colectivamente sobre el contenido, y la forma, replantearnos es necesario.

El presente texto aspira a cubrir un área de vacancia en la producción científica nacional y regional. Fundamentalmente, colaborar con la recuperación y puesta en valor de una parte de nuestro patrimonio intelectual, artístico y cultural.

Reconocimiento de la cultura juvenil y sus diversidades, repensar la cultura de los jóvenes comparativamente a la cultura de los adolescentes de las generaciones anteriores, de manera de producir acercamientos etarios. Reconocer el conflicto de la diversidad cultural promoviendo valores de ciudadanía que se contrapongan a la discriminación, y exclusión (igualdad, justicia, solidaridad, etc.) "escenarios dialógicos" identificar entre los diferentes actores de las situaciones de malestar, conflicto y crisis presentes en el escenario escolar. Análisis de las prácticas de los actores institucionales y de los condicionantes de las prácticas que obstaculizan la convivencia escolar y/o plantean situaciones de violencia institucional / social o entre los actores institucionales, reflexionar sobre las prácticas institucionales contextualizadas en el nivel medio y según cada grupo de actores (docente, alumnos, administrativos, padres, organizaciones de la comunidad). Recuperar las experiencias significativas de la trayectoria institucional de los actores.

Si el mundo de los valores éticos y estéticos se presenta cada vez de manera más compleja y lábil, cabe preguntarse: ¿Cómo están construyendo sus valores los jóvenes?, ¿Cómo construyen y resignifican (ellos mismos y entre ellos) los valores, sus gustos, sus preferencias? ¿Qué particularidad manifiestan los jóvenes en un contexto de cambio de estructuras sociales y fin de los valores, cuando ellos están en plena búsqueda y selección de valores éticos y estéticos?, ¿Por qué los jóvenes quieren ejercer efectivamente ese derecho a la identidad?

Arte que ellos sienten como propio, momento en que ponen en juego prácticas y representaciones sobre ellos mismos y sobre "el otro" (con quienes ellos bailan, actúan, hacen música, en este caso sus pares).

Al bailar, invitamos a que nuestros cuerpos, cada célula, los huesos, la sangre, y los poros todos, se impregnen de sentido. Tal vez es al escuchar una música que aparezca el detonante que pone todo en movimiento, o el tono de una voz, el ritmo, un color, una imagen, una frase que abre, el hálito de un recuerdo, poco a poco el cuerpo se tiñe de sentido y nace el baile, (aunque a veces aparentemente estemos quietos). Luego las frases, las melodías de movimiento que se suceden unas a otras, los acentos, los ritmos, las miradas, las manos, el torso, el espacio y crece el baile, y nacen los estilos. El lenguaje corporal como lenguaje que no es el hegemónico. El lenguaje verbal pierde peso, intencionalidad, no juega su validez en la capacidad de referir a una realidad, a algo que está más allá de las palabras y los signos. Al

pensar en la enseñanza de los lenguajes artísticos en los ámbitos educativos, valorizamos y ponemos nuestra mirada tanto en el propio proceso de aprendizaje como también en aquello que podríamos denominar "producto obtenido en este proceso de pensar, hacer y sentir". La experiencia de transitar por el desarrollo perceptivo transforma en vivencia mucha de las apreciables ideas que a veces nos cuesta bajar a la acción.

El lenguaje de lo corporal no es el de la ausencia de las palabras. Las técnicas corporales tienen la oportunidad de incluirse en los destellos de esta cultura de finales de siglo, de cuestionarse, de conocer cuáles son los temas que atraviesan el cuerpo y el espíritu como unidad del ser humano, de amigarse con la palabra, con el pensamiento y los sentimientos. Lo corporal tendría así, en las técnicas vivenciales, un interesante instrumento para la reflexión de estereotipos de pensamiento.

La necesidad del grupo como espacio de contención donde además de compartir el arte, cuentan sus días, vivencias, broncas, gustos, reflexiona sobre esto con "otros" que los escuchan. Este cuerpo grupal como estructura se fortalece al dar lugar a la multiplicidad. Transitan el grupo como lugar donde se puede resignificar la des-estructuración permanente de la familia, los roles familiares, los amigos, la escuela, sus migraciones, la de sus padres. La charla de ésos temas se reiteran.

El grupo no solo es el contexto donde se desarrolla el crecimiento personal, no se puede pensar en este si no se habla de con quienes. Del espacio que lo constituye el grupo. Nuestro rol en el taller es el de coordinar. Pero en la red de entrecruzamientos, de implicaciones desde lo subjetivo de los saberes pasamos a ser parte del grupo no como suma de sujetos. Esta grupalidad corresponde a aquello que circula por los bordes y en el entre de la planificación y el azar. Se ha presentado una conexión entre cuerpos y subjetividades que fueron un lugar fértil para trabajar y jugar, para la producción propia de los chicos, la reflexión y el ánimo para resolver situaciones conflictivas.

Donde hablábamos de cómo los chicos se desenvolvían en el grupo. Los diálogos entre ellos son fluidos, existe un código propio y común, como ya lo dijimos antes. Muchas veces con gestos o sin hablar mucho resuelven hacer algo, poniéndose de acuerdo. Al hacer el juego donde tienen que representar animales, primero en forma individual y luego en forma grupal, conformando todos ellos un grupo y nosotros los coordinadores otro. El juego consiste en que los que no participan deben adivinar qué animal representaban. Este es un juego popular llamado "Dígalo con mímicas" que generalmente se hace con nombres de películas. Con mucha facilidad adivinaban. Al hacerlo en grupo, rapidísimo se ponían de acuerdo, para representar en una oportunidad una cantidad de hormigas de una forma tan similar (esto era

comunicado de alguna forma entre ellos), que uno podía ver el código en común, la comunicación que había entre ellos tanto en lo verbal como en lo no verbal.

Al promover un espacio de crecimiento personal se le sumó en el trabajo el promover el protagonismo, manifestado en la producción propia, al participar de los talleres y de las oportunidades que se les presentan de bailar, en los actos de la escuela, que después contaban y algunas veces mostraban, en las peñas que podían participar y encuentros o reuniones tanto de familiares como de amigos. El protagonismo en los jóvenes se manifiesta cuando el joven o la joven, se comprende como sujeto social y se siente capaz de participar y transformar la realidad.

Esta investigación revisa y pone en diálogo las relaciones entre jóvenes artistas. Al realizar el análisis sistemático de la experiencia desarrollada con adolescentes jóvenes de la Provincia de Jujuy que transitan distintos ámbitos educativos de arte Asumí la doble responsabilidad de poner en circulación ideas, conceptos, puntos de vista, vivencias, posturas éticas y estéticas interpretaciones acerca del arte y la importancia que el arte ocupa en la sociedad, en la vida comunitaria más allá del círculo de pares, y la de contribuir a visibilizar la producción estética adolescente de Jujuy y de la región.

El rol del teatro, la música y la danza en la construcción de valores éticos y estéticos se expresa como un espacio de encuentro e intercambio que se manifiestan en los comportamientos adquiridos en la convivencia diaria, en los cuales conforman grupos que son construidos a lo largo de la trayectoria educativa, sea académica o de formación personal. La danza, la música y el teatro interactúan en las obras y la formación específica les permite mirar y actuar desde su lenguaje específico. Para ello hacemos un recorrido descriptivo de las obras elegidas por dos de los grupos, observamos como la interdisciplinariedad, rasgo de la época, estilo, enriquece la creatividad y originalidad en sus poéticas. El cruce entre lenguajes será la premisa para profundizar las formas de creación. En una conversación entre teatralidad, musicalidad y danza, el punto de partida y el punto de regreso puede ser hablar de jóvenes artistas gestores en la actualidad, la ética y la estética en sus producciones en Jujuy.

Esta investigación es realizada desde un enfoque etnográfico, toma una de las mayores expresiones de la cultura: el arte. El arte como medio, y al mismo tiempo como escenario de diversas prácticas socio-culturales. Esta es la intencionalidad presente a lo largo de todo el trabajo de no escindir el arte y el conocimiento, sino por el contrario articularlo para potenciar sus mutuas incidencias en los procesos y en los actores que se involucraron en este estudio.

El deseo de esta investigación es que aporte a seguir pensándonos desde lo que hacemos y sabernos acompañados, tanto jóvenes como adultos, artistas cercanos y lejanos. Motivo de esta, es proponer un canal de diálogo de jóvenes entre ellos, de jóvenes y adultos hacedores de arte y entre las diferentes disciplinas la danza, la música y el teatro.

Hoy como comunidad de adultos, delegando la responsabilidad en la Educación como institución, proponemos un "deber ser". En esta propuesta me planteo observar lo que sucede hoy con los adolescentes a través del diálogo sobre sus obras teatrales, musicales y sus danzas. Me encuentro con el "ser". Intento describir la distancia entre el deber ser y el ser, para ver qué hacemos con eso. Arribo a esa descripción. Para describir el "deber ser" recurro a Fundamentos del diseño curricular, datos formales institucionales, las escuelas. Describo su medio sociocultural, daré datos sobre su edad-cultura, economía, lugares donde se socializan (boliches- danzas caporales, comparsas, bailes comunitarios). De lo general a lo particular en el barrio donde está inmersa la escuela. Y por último describiré la experiencia y lo que hablan en el escenario dialógico. Objetivos, preguntas, los mundos efectivamente vividos. Lo real. Cuáles son los valores deseables, en función de lo formativo, que llevan a una plenitud del desarrollo de los adolescentes.

El arte de dialogar con adolescentes sobre su arte, no me propongo agotar, por cierto, un campo tan amplio, variado y fluctuante (por la misma velocidad de los cambios operados durante las últimas décadas) como lo es, en verdad, el de los valores éticos y estéticos, el teatro, la música, la danza, de los adolescentes y jóvenes estudiantes de colegios de la provincia de Jujuy.

Bibliografía:

Bourdieu, M. V. (2014). Convergencias entre Estudios Culturales y Economía Política de la Comunicación y la Cultura: una aproximación a partir de los aportes de Stuart, Hall. En: E. Restrepo (coord.) Stuart Hall desde el Sur: legados y apropiaciones. CLACSO. Pp. 45-62.

Cadús, E., (2020). Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares. Biblos.

Hall, S. (2010). Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. *Parte IV. Identidad y representación*. Pp. 337-482 Envión Editores.

Leonardi, A. y Cadús, E. (2021). Introducción al Dossier Artes Escénicas y Estado en Iberoamérica Proyecto Tenso Diagonal. *Revista Tenso Diagonal* p. 10.

Restrepo, E. (2014). Sujeto e identidad. En: E. Restrepo (coord.) *Stuart Hall desde el Sur: legados y apropiaciones*.

Schechner, R. (2000). Performance. Teoría y Práctica Intercultural. Libros del Rojas.

Enlaces de artículos periodísticos:

Bossi, E. (2020). No molesta el lenguaje inclusivo, lo que molesta es el feminismo. https://diariofemenino.com.ar/df/elena-bossi/

Bossi, E. (2020). La rebelión de los lenguajes. https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/131156/actualidad/rebelionlenguajes.html

Moreno, M. (2020). Lenguaje inclusivo. https://www.pagina12.com.ar/246506-lenguaje-inclusivo

EXPERIMENTACIÓN PARA LA VISUALIZACIÓN DE DATOS: UN CASO DE HIBRIDACIÓN ARTÍSTICO-TECNOLÓGICA.

Luján Ailen Martinez. gopilalita@gmail.com
Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Centro de Investigación y Transferencia del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas (CIT IAPCH - UNVM). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Proyecto enmarcado en el Programa Jóvenes en Ciencia, del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba (MinCyT CBA).
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías.

Palabras clave: Artes; ciencia de datos; multimedialidad.
Resumen: *Entornos virtuales y herramientas digitales en carreras artísticas: desafíos didácticos en el estudio de repertorio vocal plurilingüe* es un proyecto que parte de datos obtenidos del aula virtual de la Licenciatura en Interpretación Vocal con orientación en Música Popular dictada a distancia, que ofrece la Universidad Nacional de Villa María. El desafío de trabajar con repertorio musical plurilingüe a través de recursos digitales, nos motiva a llevar adelante una investigación en torno a las características de esta modalidad de aprendizaje con el objetivo de trabajar posibilidades alternativas de visualización de datos. Ello nos conduce a explorar sobre la instalación, distintas materialidades, la proyección holográfica y los entornos digitales.

1. Presentación de la problemática

La Licenciatura en Interpretación Vocal con modalidad a distancia, comienza su dictado en la Universidad Nacional de Villa María en el año 2021. Mientras que su orientación dirigida a las prácticas vocales de Argentina y Latinoamérica en el campo de la música popular, la diferencian de otros planes curriculares a nivel nacional; su modalidad a distancia, articulada sobre las tecnologías de la información y comunicación (TIC) se propone con el objetivo de federalizar el acceso social y geográfico. Observando el diseño curricular de la carrera, pudo detectarse el trabajo sobre repertorio musical en distintos formatos e idiomas, tales como el portugués y el inglés, e incluso el estudio de la tradición musical de culturas originarias. Sosteniéndose sobre un trabajo mixto que enlaza lo virtual, a actividades y encuentros presenciales pautados de forma anual, la dinámica propuesta por los equipos docentes en el

aula virtual propone distintas posibilidades de interacción entre formadores y alumnos. Esta red de interacciones en torno a la práctica vocal en la virtualidad, despierta el interrogante por cómo se manifiestan en la plataforma los desafíos y las ventajas de esta modalidad de aprendizaje cuando se trabaja con repertorio musical en distintos idiomas.

En ese contexto, se configura un equipo de trabajo transdisciplinario para llevar adelante un proceso de investigación-creación (Borgdoff, 2010) sobre los datos almacenados en el sistema informático universitario, a los fines de observar cómo se utilizan los recursos digitales en el campo académico para producir y transferir conocimiento vinculado a las artes a través de la virtualidad. Analizar el entorno personal de aprendizaje (PLE) (Adell Segura y Castañeda Quintero, 2010), en este caso vinculado a la experiencia de la Cohorte 2021, la primera en el trayecto de esta formación; permitirá visibilizar los usos tecnológicos y las dinámicas comunicacionales establecidas, así como las posibilidades de optimizar, diversificar y expandir a futuro la formación a distancia en carreras artísticas dentro del espacio universitario. Se proponen como objetivos de trabajo, 1) Caracterizar estrategias didácticas aplicadas a la socialización y producción de repertorios musicales plurilingües multimediales en aulas virtuales; 2) Explorar aptitudes del entorno virtual para viabilizar una comunicación flexible, accesible, y equitativa entre los usuarios; y 3) Producir un dossier digital multimedial para visibilizar datos relacionados al cursado de la carrera en lo relativo a la dimensión plurilingüe del diseño curricular. La experiencia de investigación sobre los datos obtenidos de las aulas virtuales de algunos módulos de la carrera, culminará en un proceso de experimentación artística en torno a la visualización de datos que enlaza las tecnologías digitales a una muestra interactiva dentro del campus de la UNVM.

Si bien la meta inicial era trabajar completamente en entornos digitales, siendo esta la primera experiencia del equipo trabajando con datos de este tipo en un entorno virtual, emergió la curiosidad en relación a las posibilidades de encuentro con la información. ¿Cómo facilitar el contacto con los datos? ¿Cómo superar la instancia de mera visualización de los datos para transformar el encuentro en una experiencia de los mismos? A través de la investigación en artes, dimos inicio a un proceso de creación que tiene que ver con hacer del dato digital un dato cristalizado a través de una experiencia lúdica, la hibridación de medios y tecnologías. Apuntamos a invitar a la comunidad universitaria de la UNVM a participar de la muestra, para trasladar la interacción con los datos a un espacio expandido a través de realidad aumentada, en donde el dato no solo se visualiza, sino que se experimenta bajo una conjugación material y audiovisual.

Este proyecto, que se encuentra en desarrollo, se realiza con el apoyo de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM) y el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba (MinCyT CBA), bajo el programa de doble articulación *Jóvenes en Ciencia*. Creemos que permitirá pensar cuestiones vinculadas al protagonismo de las tecnologías en la formación a distancia en el campo de las artes, así como al análisis de las estrategias metodológicas implementadas en el cursado para la transmisión de conocimiento específico. Los resultados de este trayecto, a su vez, interpelarán las políticas institucionales que el Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas diseña para las carreras artísticas a distancia y sus proyecciones futuras.

2. Diseño metodológico

Se propuso un abordaje exploratorio en la Cohorte 2021 sobre las actividades pautadas por los docentes y las interacciones que ellas ameritaron en las aulas virtuales de los espacios curriculares Canto Solista I, Canto Solista II, Canto Coral y Repertorio I, Canto Coral y Repertorio II, Inglés y Portugués. Estos módulos forman parte del segundo y tercer cuatrimestre y forman parte de los tramos de formación profesional y general, respectivamente. Los seminarios ligados al canto son prácticos, y allí los estudiantes se enfocan en preparar repertorio musical. Los seminarios idiomáticos trabajan un enfoque cultural de la música.

Para realizar el análisis de los datos, se establecieron tres grandes categorías correspondientes a contenidos, producción y mediación tecnológica, teniendo como eje el trabajo con repertorios en distintos idiomas dentro de las actividades generadas en el aula virtual. En la primera categoría, se observa la bibliografía de cátedra, la actividad propuesta por el equipo docente y el formato de la entrega en plataforma, así como los idiomas presentes en los repertorios y materiales recorridos. En relación a la segunda, se observan qué tipo de acciones son requeridas a los estudiantes en las consignas, luego la cantidad de trabajos finalizados y entregados en la plataforma, y en relación a ellos los intercambios entre docentes y alumnos en torno a la elección o la designación de repertorios establecidos con anterioridad. Finalmente, en el campo de la tercera categoría, se atiende a las características de la interfaz en cada una de las aulas virtuales, los recursos tecnológicos que participan de las actividades propuestas, y su relación con otras herramientas de producción, o actividades, dentro o fuera de la plataforma.

La recolección y procesamiento de los datos es llevada adelante por un equipo autorizado por la universidad, y trabajado bajo almacenamiento local preservando el anonimato de los

implicados en el estudio. En paralelo a la progresión de esta tarea, se comienza a diseñar lo que se esboza como un nodo interactivo que permita cotejar la sistematización de los datos y categorías correspondientes hacia el interior de cada seminario, y posteriormente entre seminarios, generando un entramado virtual que será publicado en una web creada para el proyecto. El sitio tendrá a su vez un enlace QR que será sembrado en el campus universitario. Considerando esos nodos, se planifica realizar una serie de videos de corta duración, cuyo montaje permita realizar una experiencia de visualización holográfica de la información con ayuda de un dispositivo artesanal aplicable en teléfonos móviles y, a razón de la muestra interactiva, en una caja negra de visualización cuyo formato está en experimentación. Además, se realizan pruebas para hacer del nodo un objeto físico, sonoro y táctil. Estos últimos artefactos, proponen al público comprometer los sentidos del tacto, la vista y el oído a través del dispositivo, para acceder a la visualización y experiencia de la información.

3. Sobre los datos: procedimientos y desafíos

Si bien el análisis de los datos aún está en curso, se pueden apuntar algunos procedimientos llevados a cabo y consecuentes desafíos e interrogantes que van emergiendo en la recolección y sistematización. Es importante señalar, en primera instancia, que el perfil de permisos bajo el cual se tiene acceso a los datos equivale a un rol de docente dentro de la plataforma, lo cual implica una especificidad en el acceso al contenido que no comparten, por ejemplo, el perfil de estudiante o tutor. Esto implica un primer recorte bajo el cual se realiza la lectura, pero que ofrece el panorama más completo en vista del análisis propuesto y de la temporalización establecida.

El primer paso parte de una observación de las características de la interfaz del módulo de clase a analizar. Se realiza un desglose de la cantidad de horas que el mismo requiere, el medio a través del cual se establece la sincronicidad del dictado, el tiempo disponible para consultas y las dinámicas pautadas para ello, y se realiza un cálculo según lo establecido en el programa de la materia para medir cuántas horas responden a actividad virtual y cuántas a actividad presencial. Posteriormente, se observa la composición de diferentes pestañas en el aula, ordenando por ítems los recursos y herramientas que se despliegan en cada sección. Esto permite dimensionar el ordenamiento de los contenidos en la plataforma, y reconocer la relación entre las secciones, y entre módulos cuando se desarrollan actividades en conjunto, así como la utilización que hacen docentes y alumnos de la plataforma. Algunos resultados parciales de este momento del análisis, arrojan datos vinculados a una primer estructura estandarizada para organizar el contenido en los distintos módulos, en donde priman las cajas

de información, los foros ligados específicamente a las circunstancias relativas al cursado, y los foros libres para facilitar el intercambio fluido entre estudiantes y docentes; las páginas con enlaces internos entre secciones, y externos a otros bancos de almacenamiento de contenido como *google drive* que facilitan la organización colaborativa del trabajo entre alumnos y docentes y el acceso a material de visualización o lectura. Hacia el interior de las unidades, pueden anotarse la utilización de imágenes de bancos gratuitos, citas literarias y videos embebidos en las páginas, que permiten la presentación de los ejes temáticos y de tareas. A su vez, se detectan secciones ocultas a los estudiantes, que tienen que ver con segmentos de organización del equipo docente para trabajar con grupos de estudiantes específicos según la existencia de una división de equipos para el desarrollo de actividades, o de una división de grupos por horarios para establecer módulos de consulta.

El segundo paso tiene que ver con el análisis de las actividades propuestas por la cátedra dentro de la plataforma. Sobre cada una de ellas, se realiza una planilla que analiza distintas variables en relación a las entregas realizadas por los estudiantes: 1) Acción requerida, pudiendo ser la misma leer, escribir, crear (video, fotografía, audio), experimentar (con el cuerpo y la voz), escuchar y/o ver contenidos específicos. Cada actividad puede incluir más de una acción, y el criterio de selección responde al objetivo principal que proponga la consigna. Este dato requiere de una desambiguación, ya que la especificidad de las acciones incluidas en las actividades puede arrojar una lectura limitada sobre las acciones desarrolladas a lo largo de todo el módulo, las cuales no necesariamente se reducen a tareas prácticas específicas. Teniendo esto en cuenta, el dato permite una lectura de lo que acontece específicamente en el aula virtual y de la utilización de las herramientas con fines educativos dentro de la plataforma. 2) Idioma de los contenidos aportados por el docente. Este dato se concentra en la bibliografía de todo el módulo. 3) Herramientas en plataforma para llevar adelante la actividad, las cuales apuntan al diseño de la sección y pueden referirse a una página, foro, tarea, caja de texto, libro, URL, entre otros. 4) Herramientas asociadas. Aquí se apunta a observar si la actividad se relaciona con otras secciones o recursos disponibles en la plataforma y/o con actividades presenciales. 5) Formato de producción requerido a los estudiantes, que puede ser una respuesta en un cuestionario, la carga de un archivo de texto, video o audio, el enlace a una URL, el posteo de un comentario, entre otras. 6) Finalmente, el idioma de los repertorios y/o materiales o datos producidos en la entrega. En este caso, se observan los trabajos finalizados y enviados por los estudiantes a la plataforma y se revisan tanto sus elecciones, como las sugerencias de los docentes. Una lectura más profunda del dato, realizando un seguimiento individual de la producción de los estudiantes y de los

objetivos generales del módulo, permite atender también a los géneros predominantes entre los repertorios trabajados. La observación parcial arroja que los más trabajados son el folklore y el tango. El dato en esta segmentación también amerita una aclaración en la interpretación, ya que en algunos casos por ejemplo, los estudiantes escogen trabajar un repertorio en un idioma y género, pero el mismo no coincide con el que finalmente presentan en la entrega o perfomance definitiva, ya sea por sugerencia de los docentes, o porque la curaduría general de una presentación colectiva amerita un ajuste del repertorio.

En términos generales, los datos parciales del análisis realizado hasta ahora en plataforma señalan una fuerte prevalencia de acciones vinculadas a la lectura y escritura reflexiva, seguido de la escucha y la experimentación con el cuerpo y la voz para crear contenido audiovisual o multimedial que de cuenta de procesos creativos y de construcción escénica por parte de los cantantes. En relación a los materiales producidos por estudiantes, priman los documentos de texto, las respuestas a cuestionarios prediseñados, o la realización individual de videos. Se trabaja principalmente con repertorio en español, seguido del portugués, y luego de lenguas germánicas como el inglés o el alemán, y de otras lenguas romances como el italiano y el francés. Finalmente, las actividades propuestas en plataforma, incluidas aquellas ligadas a ejercicios de producción teórica-reflexiva, se apoyan fuertemente en las instancias de trabajo sincrónico en clase y de los encuentros presenciales.

4. Diseño del dispositivo tecno-artístico para el encuentro con los datos

4.1 El diseño del nodo interactivo

Tomando como referencia el sistema contable de los quipus andinos, basado en la asociación de nudos cuyas características, colores y acumulación en las cuerdas aportan información diferente; se comienza a pensar en el concepto de un nodo de información que plasme los datos de los distintos seminarios en el sitio online del proyecto. Algunas investigaciones señalan que los colores presentes en los entorchados de los quipus podrían haber apuntado a simbolizar diferentes elementos -agua, tierra, fuego, metal y madera- (Radicati di Primeglio 1990), y también que se pueden identificar dos tipos de quipus entre los que manipulaban los funcionarios de jerarquía en el imperio Inca, uno proponía relaciones aritméticas entre los números representados en las cuerdas; el otro utilizaba los nudos como etiquetas (Topic, 2013). Realizando una simplificación extrema de estos recursos, se recupera el paradigma asociativo de valores bajo etiquetas y categorías que son condensados en un nodo que posee colores y sonidos. Se comienza trabajando con nubes de etiquetas sobre una mesa, para pensar

en las relaciones entre las categorías y en cómo reunirlas en un sistema autónomo. El diseño inicial contemplaba realizar distintos nodos (o cuerdas) en donde se expresaran los valores en porcentaje según el modo en que cada seminario respondía a las distintas categorías y variables, es decir que estas categorías eran los marcadores centrales de cada cuerda. Luego se simplificó para reducir la cantidad de nodos necesarios, y se pensó en reunir todos los valores medidos en todas las categorías por cada seminario de forma individual, de modo que cada cátedra funciona como su propio nodo de contenido. Una de las ideas en desarrollo vinculadas a la dimensión sonora, trabaja en construir una equivalencia entre los valores expresados en porcentaje y una escala musical mayor o menor según los valores sean ascendentes o descendentes. De este modo, cada porcentaje equivale a un sonido específico, la combinación de sonoridades de todos los valores expresados en el nodo le da al mismo una sonoridad particular, una suerte de huella sonora que permite a los usuarios del sitio web explorar y jugar con la sonoridad individual se cada seminario, y a su vez con la de otros haciendo clic con el ratón.

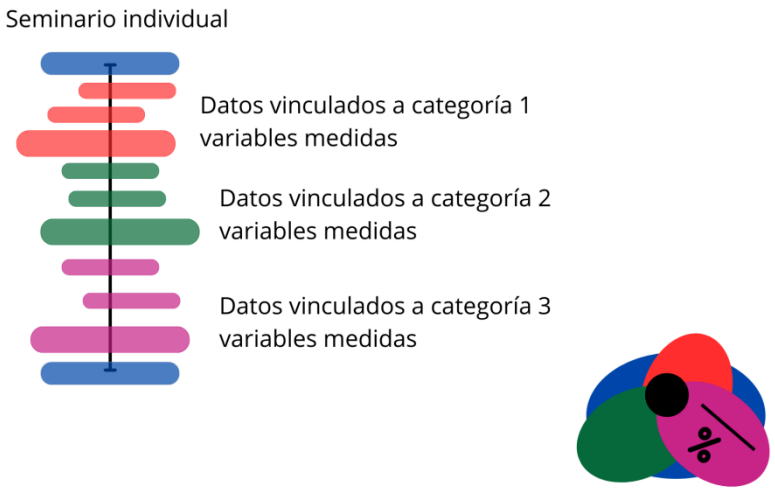


Figura 1. Modelo de nodo interactivo para web.

4.2 La caja de holografías

A los fines de realizar la muestra interactiva en el campus universitario, comenzamos a explorar en relación a las posibilidades de visualización de los datos en el espacio presencial utilizando animación y recuperando el concepto de los nodos. Articulado entre lo digital y lo material, arribamos a la idea de trabajar los datos en videos especialmente editados para reproducir un efecto de proyección holográfica de la información. Se realizaron pruebas con

dispositivos móviles y datos parciales, lo cual nos llevó en primera instancia a encontrarnos con la limitación para la presentación de los datos, ya que el espacio en pantalla, a razón de la puesta necesaria para generar la ilusión holográfica, es limitado. Se parte de que es necesario fragmentar el espacio del cuadro en cuatro partes y repetir la misma imagen en las porciones de la pantalla establecidas para ello, manteniendo un formato espejado en relación a las demás. Luego, con ayuda de un dispositivo transparente hecho de acetato y un fondo de contraste negro, puede verse la figura tridimensional en movimiento -si está animada- dentro de los límites del accesorio. Pensando en el acceso a la experiencia, los costos y las posibilidades concretas de realización, arribamos a la idea de fabricar una caja negra parcialmente cerrada, con un visor, cuya base es una pantalla de televisión, sobre la cual reposa el dispositivo de plástico hecho a escala que permite desviar la luz y generar un efecto de proyección tridimensional de la imagen. Se parte como referencia, para pensar en el artefacto, tanto de la cámara oscura como del visor estereoscópico y otros juguetes ópticos. Los participantes de la muestra podrán acercarse a la caja negra y visualizar en el interior la ilusión holográfica del nodo de información en movimiento. Inicialmente, se probó trasladar el diseño del nodo para la web a esta experiencia, pero la limitación del espacio en pantalla y la configuración del diseño sobre el eje horizontal no contribuían a una visualización eficiente para el formato en desarrollo. Por ello se trabajó en una nueva expresión del nodo que evoca una imbricación de las variables activas en cada seminario (siempre de forma individual). Se trabaja en una esfera tridimensional atravesada de distintas bandas. Como cada variable analizada responde a las categorías de distinto modo, es decir, como no todas las variables se activan en todos los seminarios, la forma del nodo cambia. Las franjas responden al color de la categoría a la que pertenecen, pero el ancho de la banda cambia según cómo esté respondiendo esa variable, a valores más altos la cinta se hace más ancha y viceversa. Esto permite plasmar en una esfera, la huella visual particular del seminario cuyos datos se están representando. Al mismo tiempo, los valores obtenidos que ya contaban con una correspondencia sonora en la escala musical, permiten que, según los datos obtenidos para las variables activas en el seminario, la superposición de los valores como sonidos genere una huella sonora particular.



Figura 2. Modelo de caja negra para visualizar holografías.

4.3 El nodo como objeto y la muestra interactiva

En última instancia, y con la intención de traducir el dato digital a un dato físico -material-, se trabaja en el desarrollo de un objeto que compete a lo visual, lo sonoro y lo cinético. La propuesta se inspira, por un lado, en juguetes ópticos como el Praxinoscopio (registrado por Émile Reynaud, 1877) o el zoótropo (registrado por William George Horner, 1834); y por otro, en instrumentos musicales como la Lira de la Reina, una de las cuatro Liras de Ur (Sumeria) que fue encontrada en la tumba de la Reina Puabi en el Cementerio Real, y que forma parte de la colección del Museo Británico de Londres. Del cruce de estos objetos llaman la atención la posibilidad del movimiento y la secuencialidad, y el uso de cuerdas y manejo de tensiones para producir diferentes sonidos. En esta línea, se trabaja en el diseño de un objeto circular dividido en segmentos de cuerdas que representan las variables activas en cada seminario. Los colores de las cuerdas cambian según la categoría a la que correspondan, y el grosor de las mismas a los valores obtenidos. Se busca que las cuerdas estén afinadas de acuerdo a la correspondencia sonora que expresa la huella sonora en los otros nodos (web y holografía), y que los participantes de la muestra puedan tocar las cuerdas, producir sonoridades nuevas, y girar el dispositivo jugando con los efectos de mezcla de color que producen la rotación y la velocidad. La propuesta aspira a crear un objeto que al margen de reflejar los datos obtenidos, pueda convertirse en fuente de producción de otros datos y experiencias, del orden de lo sensible, que tienen que ver con un proceso de experimentación lúdica y poética. Metafóricamente, el dato se propone como un elemento dinámico y

regenerable, sujeto al diálogo permanente con el contexto y con los sujetos que entran en contacto con él para producir nuevos sentidos.

Bibliografía:

Adell Segura, J. y Castañeda Quintero, L. (2010). Los Entornos Personales de Aprendizaje (PLEs): una nueva manera de entender el aprendizaje. En R. Roig Vila y M. Fiorucci, (eds.). *Claves para la investigación en innovación y calidad educativas. La integración de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y la Interculturalidad en las aulas*. Alcoy: Marfil. Roma TRE Universita degli studi.

Borgdoff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon. En *Revista de ciencias de la danza*. https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476

Radicati di Primeglio, C. (1990). El cromatismo de los quipus. Significado del quipu de canutos. En C. Mackey *et al.* (eds.), *Quipu y yupana: colección de escritos*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Topic, J. R. (2013). De «audiencias» a archivos: hacia una comprensión del cambio en los sistemas de registro de la información en los Andes. En M. Curatola Petrocchi y J. C. de la Puente Luna (eds.), *El quipu colonial. Estudios y materiales.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DOS MINISTERIOS LOGRAN MÁS QUE UNO. ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL MINISTERIO DE ARTE TANDIL.

Maria Menegazzo. menegazzo.maría@gmail.com
UNICEN, FA.
Paula Jaureguiberry. anapaulajaure@gmail.com
IPAT / Universidad del Salvador.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Conocimiento situado; educación artística; marcos normativos; prácticas artísticas contemporáneas.
Resumen: MINISTERIO DE ARTE es un proyecto independiente que desde 2018 interviene en la escena de las prácticas artísticas contemporáneas desde Tandil. Mediante acciones de gestión, proyectos expositivos o educativos, invita a pensar colectiva y críticamente las lógicas del campo del arte actual.
Esta presentación desarrolla estrategias de intervención entre 2019 y 2023 en instituciones educativas locales (Facultad de Arte- UNICEN e Instituto del Profesorado de Arte de Tandil) que operan sobre paradigmas en arte en tensión al interior del sistema educativo formal.

Un Ministerio de Arte en Tandil

En 1930 Antonio Berni se permitió el absurdo de trasplantar la Torre Eiffel a la llanura pampeana, interpelando imaginarios o supuestos de su época[23]. Así, recorriendo esa tensión entre lo familiar y lo ajeno, lo instituido y lo instituyente[24], en septiembre de 2018 dos mujeres con itinerarios muy diferentes pero con intereses en común confluyen en Tandil (Buenos Aires) para fundar el único Ministerio de Arte en territorio nacional, en un contexto signado por el cierre de Ministerio de Cultura de la Nación[25].

[23] Nos referimos a la obra de Antonio Berni "La torre Eiffel en la pampa" de 1930. Temple y collage sobre papel sobre cartón, 64×49 cm.
[24] Según Cornelius Castoriadis un imaginario social tiene un doble modo de existir: lo instituido y lo instituyente. El primero refiere a significaciones sociales que descansan sobre instituciones cristalizadas. Lo instituyente en cambio, es lo nuevo posible. Se refiere a ese colectivo anónimo que dinamiza ciertas transformaciones sociales.
[25] Durante 2018 el Ministerio de Cultura de la Nación fue reducido a Secretaría subsumida a la órbita del Ministerio de Educación mediante un decreto presidencial.

Con alto grado de informalismo, en sus inicios Ministerio se proyectó como un modo de trascender con acciones las inquietudes y opiniones personales de sus fundadoras para construir desde un territorio específico: la ciudad que las reunía. Inscripto en la tradición de las prácticas artísticas autogestionadas, el proyecto asume la iniciativa de "hacer que las cosas pasen (...) y no esperar a que las cosas cambien por sí solas." (Peña Ospina, 2019, p. 29)

Para comprender de modo integral las motivaciones del proyecto quizás sea necesario reconstruir la historia y trazar la cartografía del circuito artístico dónde este Ministerio se inscribe. Tal labor excede esta presentación, pero es importante señalar que dentro de esa cartografía Ministerio diagnóstica núcleos o temas vacantes en la institucionalidad, y planifica y avanza en consecuencia partiendo del deseo de trabajar sobre la vinculación entre producción contemporánea y campo artístico local. Estas intervenciones no siempre son desde la disputa. Tal como desarrolla Peña Ospina, los proyectos autogestivos no siempre operan de manera disidente a las instituciones: a veces en la periferia, a veces en tensión y otras veces en paralelo a la institucionalidad "no vienen a reemplazar otros espacios, sino que, por el contrario, buscan convivir con otros ámbitos como lo son el museístico, galerístico o institucional". (Peña Ospina, 2019, p. 35)

Hasta el momento, Ministerio ha realizado numerosas acciones vinculadas a la gestión en artes, a proyectos expositivos y prácticas educativas. Desde reseñas de libros en redes sociales, peñas de artistas, presencia en ferias de arte, hasta la participación en construcciones colectivas como JUNTA (red de espacios de arte contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires), siempre apuntando a dinamizar y estimular la escena local.

En este trabajo compartimos un recorte de acciones realizadas en marcos institucionales educativos: UNICEN e IPAT[26], dos instituciones claves para la formación artística local, para luego revisar marcos normativos en educación artística a la luz de estas acciones.

Primeras acciones: Artes Visuales Hoy I y II

Durante varios meses el Ministerio funcionó con reuniones semanales que dieron lugar a sucesivos escritos, compartidos en las redes sociales y en medios locales[27]. Pasado el tiempo

[26] La Facultad de Arte, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) dicta las carreras de Realizador Audiovisual y de Teatro, además de múltiples carreras de posgrado. El Instituto del Profesorado de Arte Nro. 4 de Tandil Escultor Carlos Allende, dependiente de la DGCyE de la Provincia de Buenos Aires ofrece las carreras de Profesorado en Artes Visuales y Danza, Ilustración y Fotografía Profesional, Diseño Gráfico, entre otras.

[27] Entre los escritos hubieron recomendaciones de lecturas sobre arte argentino, reseñas sobre museos de arte contemporáneo de nuestro país, sobre exposiciones locales, nacionales e internacionales; crítica a las políticas culturales compartidos en su cuenta de Instagram: https://www.instagram.com/ministerio.arte.tandil/

surgió la necesidad de vinculación presencial con otros agentes del campo local en una apuesta consciente por construir pensamiento colectivo.

Esto se concretó entre junio y septiembre de 2019, en dos talleres consecutivos -"Artes Visuales Hoy I" y "Artes Visuales Hoy II"- que se dictaron sucesivos sábados por la mañana en la Facultad de Arte de la UNICEN en el marco de una convocatoria abierta por la Secretaría de Extensión de dicha facultad.

En los talleres se propuso abordar de manera crítica cuestiones centrales del arte actual con escaso terreno de problematización en los espacios de formación de la ciudad[28]. Si en el primer taller se propuso pensar el circuito de las artes a partir de categorías de producción, circulación y recepción, en el segundo se planteó un observatorio de manifestaciones modernas y contemporáneas con la intención de que las producciones no fueran abordadas de manera aislada, sino dentro de un contexto histórico e institucional. Los talleres contaron en ambas ediciones con una convocatoria de artistas, gestores y estudiantes de arte de Tandil y la zona.

Estas primeras acciones fueron hitos de apertura de Ministerio hacia la comunidad artística. Allí se ensayaron modos de aproximación a temas del arte actual no sólo abordando marcos conceptuales y herramientas teóricas sino también planteando dinámicas tendientes a cuestionar, transformar o interceptar las lógicas del arte.

Hacia nuestra institución: transformar lo cotidiano

A partir de esos primeros talleres Ministerio tomó la decisión de continuar generando espacios de intercambio colectivo en el marco de la institución donde sus integrantes trabajaban como docentes, en una decisión consciente de operar desde los lugares de pertenencia [29].

La Semana de las Artes fue el escenario para proponer acciones extracurriculares. Al interior del sistema educativo bonaerense, la Semana de las Artes es una propuesta que nace de la Dirección de Educación Artística (DEAr) y se realiza anualmente, ya que está incluida en el Calendario Escolar. Participan en ella las instituciones de todos los niveles y modalidades

[28] Por mencionar algunas ideas centrales con escaso terreno de problematización en los espacios de formación de la ciudad, al día de hoy no existen en educación artística terciaria cátedras exclusivas sobre arte argentino ni latinoamericano, y el arte contemporáneo tiene escaso tratamiento.

[29] En 2019 ambas integrantes del proyecto formaban parte del plantel docente del IPAT. Paula Jaureguiberry a cargo del espacio Curaduría en la carrera Realizador en Artes y Arte Precolombino y Metodología Investigación en Artes en el Profesorado en Artes Visuales y María Menegazzo Cané como docente de Arte, Cultura y Estética del Mundo Contemporáneo en las carreras de Fotografía e Ilustración.

educativas de la provincia de Buenos Aires proponiendo diferentes actividades según lineamientos acordados anualmente.

"Gestionar Artes Visuales Hoy": Intercambio de experiencias

En octubre de 2019, en el marco de la Semana de las Artes Ministerio apostó por poner en agenda la idea de gestión cultural en un intercambio con la propia comunidad, desde la moderación de un espacio dirigido a estudiantes y público en general donde compartir realidades entre proyectos de gestión de la región[30].

Partiendo del interrogante común a todos *¿por qué gestionar artes visuales hoy?*, los proyectos convocados compartieron su misión y forma de trabajo en un espacio de formación de docentes y profesionales como el IPAT. Este encuentro marcó la posibilidad de correrse del lugar de enunciación y dar lugar a otras voces, poner la gestión de artes visuales en agenda, pensarla en clave regional y conocer diversos modos de pensar y hacer circular arte en nuestros territorios.

Conversatorio: "Habitar la incertidumbre"

La pandemia de COVID-19 planteó en todo sentido una coyuntura desconocida. En tal contexto, Ministerio adoptó por completo un formato virtual, y atravesado por varias lecturas[31] y propuestas expositivas incipientes que la "nueva normalidad" trajo, continuó con estrategias de dinamización del campo a través de escritos que reclamaban repensar el rol del arte, de la enseñanza artística y de instituciones de circulación en un contexto de aislamiento y emergencia cultural[32]. También fundó junto a otros proyectos autogestivos de la provincia la red JUNTA en mayo de 2020. En octubre, Ministerio presentó una nueva propuesta en la Semana de las Artes, esta vez no por iniciativa propia sino convocada por la jefatura de área de Artes Visuales del IPAT.

---

[30] Participaron como expositores representantes de la galería Espacio Nido (Tandil), el espacio de arte Dalila (Tandil), los ciclos de dibujo y fotografía Ciclotrazo/Ciclofoto (Tandil), el proyecto de gestión MAMBAS (Ayacucho), y los proyectos alternativos de circulación y exposición, ADN- Arte de Noche (Azul) y Museo urbano (CABA).

[31] Una reflexión resonante la realizaba por esos días Andrea Giunta en su texto Pensar todo de nuevo: "¿Cómo será el arte cuando termine el aislamiento, cuando podamos restablecer la vida social?. Quizás, más que anticipar cómo será, sea el momento de preguntarnos si podía seguir como estaba. ¿A qué estado del mundo queremos volver?" (Giunta, 2020, p. 190)

[32] Se destaca el texto "Aislamiento social preventivo y obligatorio para el arte, Decreto 297/2020" escrito en tal coyuntura e incluido en "1,50" publicación que reúne reflexiones de agentes culturales y proyectos autogestionados de diferentes puntos de la Argentina atravesados por la pandemia. Puede consultarse en: https://issuu.com/bunkerespacio4/docs/1_2c50_20-

Ministerio coordinó “Habitar la incertidumbre”, conversatorio virtual en el que convocó a agentes vinculados a la producción, docencia, enseñanza, gestión y venta de artes visuales[33] con el propósito de continuar reconociendo la amplitud del campo artístico local. En los intercambios se compartieron preocupaciones sobre el estado de la situación en pandemia, estrategias encontradas a partir de la emergencia cultural y expectativas a futuro. Participaron como oyentes más de 30 personas, en su mayoría estudiantes y docentes de la institución. Esta articulación visibilizó la labor de diferentes actores de las artes visuales de Tandil al interior de la institución educativa, en un intento de superar un enfoque estrictamente abocado a la enseñanza del oficio y al ejercicio de la docencia en arte.

Taller: “Mostrar lo que hago”

A inicios de 2023, el Ministerio de Arte volvió a ser convocado por el IPAT. En el mes de mayo, visitó la Cátedra de Pintura de 4to año. La docente a cargo intentaba traer a la cátedra herramientas de gestión que los alumnos pudieran implementar en el proyecto de cierre de carrera: una exposición final de trabajos organizada integralmente por ellos y abierta a la comunidad. Se buscaba que tal proyecto -marca identitaria de la institución interrumpida en pandemia- fuese restituido con un enfoque renovado. En tal oportunidad, Ministerio compartió perspectivas para gestionar la exhibición artística contemplando cuestiones relativas a la selección de espacio, sistemas de montaje, manejo de tiempos, comunicación, etc.

Tras esa experiencia, Ministerio propuso para la Semana de las Artes un taller que apostara a la profesionalización artística llamado “Mostrar lo que hago”. En el mismo se propusieron tres ejes de trabajo: pensar los circuitos artísticos de manera situada; revisar herramientas de escritura para la circulación de la obra: y un recorrido por algunos pasos previos para realizar una exposición.

La educación artística tiene su ley

Algunos marcos normativos

A partir de este apartado proponemos explorar algunas ideas que provienen de una revisión de las normativas que prescriben la Educación Artística, así como algunos autores que

[33] Participaron de Tandil: Gonzalo Gianotti (artista y gestor independiente de Tandil); Andrea Missón (docente de educación artística); Emiliano Invernizzi: alumno del IPAT y miembro de su Consejo Académico Institucional; Luciana Martínez Bértoli: galerista de Espacio Nido y de Ayacucho, Sole Moisas: artista y gestora de AUNA (Artistas Unidos de Ayacucho) y de Mambas Gestión.

problematizan su concreción. Vamos a puntualizar en dos ideas que han atravesado las acciones propuestas por Ministerio: paradigmas sobre el arte y educación artística situada. Inscribiremos este recorte en la educación terciaria.

Comenzaremos señalando que la Educación Artística está presente y es regulada para sus diferentes niveles en la Ley de Educación Nacional[34] y que algunas definiciones y caracterizaciones más amplias emanan de otras normativas[35]. Encontramos allí a la Educación Artística definida como derecho y al arte como campo de conocimiento contribuyendo a tres propósitos educativos centrales: la formación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la formación en el ámbito de la cultura.

Paradigmas sobre el arte

Las normativas revisadas parten de un diagnóstico común: muchos de los rasgos con los que aún hoy se define la Educación Artística están atravesados por paradigmas sobre arte constituídos en Occidente a partir del siglo XVII, bajo el estatuto y el pensamiento de la modernidad. Ideas sobre el artista genio que expresa sus sentimientos, o inspiración forjadas en pleno romanticismo europeo, son cuestionadas desde la normativa que se ocupa de señalar que ni la creatividad es exclusiva del terreno del arte, ni el arte es fundamentalmente un medio para expresar sentimientos.

Las normativas plantean la actividad artística como un hecho cultural contemporáneo inscripto en un marco socio histórico en interacción con otros hechos sociales, políticos, culturales. Además, se ocupan de aclarar que en las manifestaciones contemporáneas priman las cuestiones de orden discursivo más que de orden formal.

En términos de enseñanza de técnicas y oficios, se ocupa de advertir que una educación centrada casi exclusivamente en ellos limita la comprensión de las producciones artísticas al dominio de lo técnico, dejando escaso margen para abordar aspectos vinculados a la interpretación contextualizada de dichas manifestaciones y, consecuentemente, para el desarrollo del pensamiento crítico y divergente.

Las normativas manifiestan que las transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales de las últimas décadas plantean un contexto inmensamente distinto para comprender y abordar la enseñanza artística.

[34] El artículo 17 de la Ley de Educación Nacional (LEN) establece que la Educación Artística es una de las modalidades del Sistema Educativo Nacional.

[35] Principalmente nos referiremos en este apartado a la Resolución N°111/10 del Ministerio de Educación y al último diseño curricular del Profesorado en Artes Visuales, Resolución N° 887/11.

Sin embargo, tal como plantean autores como Belinche “en la atención entre lo que emerge y lo que no termina de retirarse” se generan “síntomas de enfermedad. Agazapado en los claustros, el arte clásico se niega a perder su hegemonía histórica ante las incipientes expresiones diversificadas y mutables del territorio urbano.” (Belinche, 2011, p. 7)

Educación Artística Situada

Territorio e identidad

La normativa plantea a la Educación Artística como área privilegiada para el desarrollo de capacidades de interpretación crítica de la realidad socio - histórica y a la producción cultural identitaria vinculada al contexto argentino y latinoamericano. También convoca a entender a los alumnos como sujetos políticos, capaces de operar sobre el mundo soberana y comprometidamente para transformar sus realidades locales, regionales y nacionales, articulando “las instancias formativas con las productivas, de distribución y circulación de los bienes culturales; todos ellos constituyentes y constructores de la identidad, y al mismo tiempo generadores de crecimiento socio–económico con justicia social”. (Nuevo Diseño Curricular Profesorado de Artes Visuales en https://eavberni-bue.infd.edu.ar/sitio/nuevo-diseno-curricular-profesorado-de-artes-visuales/)

A la vez resulta oportuno destacar que el Diseño Curricular se ocupa de advertir que los contenidos, programas y producciones “se encuentran fuertemente influenciados por una lógica en la que el arte en América, África y Asia son un capítulo menor, posterior o derivado del eje europeo”. En línea con lo expresado por Belinche “el sometimiento y exterminio de los primitivos pobladores de América tuvo su correlato estético (…) el arte integró los mecanismos de dominación que con variantes perduran en las prácticas docentes”. (Belinche, 2011, p. 12)

En ese sentido, el paradigma moderno sigue operando al interior de las instituciones en tanto los programas de estudio no se terminen de anclar de manera sostenida y continua desde una perspectiva decolonial que “trascienda la historia de Europa en sí y se sitúe en la historia colonial de América.” (Mignolo, 2010, p. 25)

Consideraciones finales

Este desarrollo describe las acciones de un proyecto que se autoproclama Ministerio de Arte y recupera algunos lineamientos de los marcos normativos prescriptos desde una Dirección General de Cultura y Educación, para pensarlos en correspondencia y operando dentro de una misma escena.

Estos dispositivos de encuentro buscaron recuperar la historia más reciente, el giro a lo contemporáneo en perspectiva latinoamericana, la dimensión contextual de las prácticas artísticas locales y trasladar este enfoque al interior de una institución educativa fuertemente normada y atravesada aún por el imaginario de la modernidad. Este ejercicio de escritura nos permite pensar resonancias entre lo emprendido desde el deseo y lo normado. Queda abierta la pregunta de hasta dónde puede llegar el potencial transformador de estos cruces.

Si este trabajo comienza evocando un símbolo moderno y foráneo emplazado en plena llanura pampeana, durante su desarrollo se separa de aquella implantación para indagar enfoques de un proyecto local que anhela propiciar espacios de construcción colectiva atentos a su tiempo y lugar.



Intervención de Ministerio de Arte Tandil en Cátedra de Pintura, 4to. año.
Instituto del Profesorado de Tandil, 2023. Crédito: archivo Ministerio de Arte Tandil.

Bibliografía:

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación.* Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad.* Tusquets Editores.

Giunta, A. (2020). *Pensar todo de nuevo en el futuro después del COVID-19*. Argentina Futura. (publicación digital)

Mignolo, W. (2009). Prólogo. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.* Gedisa. (págs. 15-25)

Peña Ospina, P. (2019). *Nuevas prácticas artísticas contemporáneas: espacios autogestionados de la ciudad de Medellín.* Ministerio de Cultura, Área de Artes Visuales. https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/09julio_nuevas_practicas_artisticas

Documentos:

Ministerio de Educación de la Nación. Serie Normativas. 1. Modalidad de Educación Artística. Resolución N°111/10

PBA. Diseños curriculares. Educación Artística.

UN CUARTO PROPIO SIN TECHO DE CRISTAL.

mAtriZ ColectivA (año de conformación de 2019).
Andrea Brunotti. abrunotti@gmail.com
ESAV M.Malharro, EAyP UNSAM y EC R. Yruryta.
Eleonora Filippi. filippieleonora@abc.gob.ar
ESAV M.Malharro.
Silvia García. silcelandia60@gmail.com
EC R. Yrurtya.
Carolina Moncada. carolartes@yahoo.com.ar
ESAV M.Malharro y EC R. Yrurtya.
Soledad Ros Puga. rospugasoledad@avmartinmalharro.edu.ar / rospuarchivo@gmail.com
ESAV M.Malharro y UNICEN.
Felisa Sánchez. felizaar@hotmail.com
Independiente artivista de Matriz Colectiva.
Celina Yohai. celinayohaidelcerro@gmail.com
EC R. Yrurtya, ESEA N1, EAy P UNSAM.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=jshW2NDIIeY

Palabras clave: cuarto propio; mujeres artistas; performance; techo de cristal.
Resumen: "Un cuarto propio sin techo de cristal" es una ponencia performática de gráfica expandida, a partir de un texto poético de creación colectiva. Una cartografía corporal en diálogo sobre el espacio creativo existencial femenino. Un homenaje que repone la voz de artistas silenciadas, omitidas o borradas de la Historia del Arte.

Está ponencia performática (PP) realizada por *mAtriZ ColectivA* fue presentada por primera vez en Tandil el 13 de Abril de 2024. *Un cuarto propio sin techo de cristal* se desplegó de manera singular en la Sala 1 de la *Facultad de Arte de UNICEN*, dentro del Grupo de trabajo 7: *Poéticas en territorio: prácticas situadas y expandidas*.
La propuesta surge de la puesta en diálogo, en el espacio de taller, donde nos reunimos a pensar e imaginar una acción para compartir en este Congreso de Artes, desde nuestro lugar

de artivistas, docentes e investigadoras. Trabajamos a partir de dos metáforas que nos interpelan como mujeres en el campo del arte, y que sintetizan las dificultades para poder disponer de espacios y tiempos propios para la práctica artística. Un espacio vital de creación que ha sido largamente tematizado por el feminismo, y que aún hoy es necesario reivindicar. En el espacio de taller, *nuestro cuarto propio*, nos reunimos a estampar con serigrafía los nombres de algunas artistas argentinas sobre un tul rosa. Los nombres aparecen en la tela semitransparente, impresos con tinta de tono magenta desaturado, contrastando levemente con el fondo del soporte, casi una imagen fantasmagórica, como si la visibilidad de esas artistas requiriera una mirada atenta e intencional.

Dos metáforas territoriales se enlazan en una trama de sentido. La primera proviene de la literatura, de la mano de Virginia Woolf (1929) quien define al *cuarto propio* como territorio creativo existencial necesario a principios del siglo XX. Un espacio que se habita, tomando la idea de que "una mujer debe tener dinero y una habitación propia" para poder escribir novelas, como condición necesaria frente a la persistencia histórica del patriarcado. El sentido se construye como interpelación a la independencia económico- social y a la licencia poética de libertad personal para crear arte.

La segunda metáfora, tomada de Marilyn Loden, es el *techo de cristal* que representa ese límite invisible, sutil y etéreo que condensa la desigualdad y la brecha salarial de género. El techo de cristal cómo membrana invisible, hecho de normas implícitas, que dificultan el acceso de las mujeres a los puestos de alta dirección. Un domo sutil que domestica y limita el ascenso laboral de las mujeres en el campo del arte (Giunta, 2018) así como su inserción, profesionalización y remuneración. Un velo, un estereotipo de género hecho de prejuicios y tradiciones que se ha cristalizado mediante usos y costumbres desde los tiempos del virreinato con la Real Pragmática (Barrancos, 2008). Un mandato cultural que no se ve pero que aún hoy se siente.

Para objetivar dichas metáforas, elegimos el formato de ponencia performática, conjugando prácticas de grabado y de escritura, y expandiéndolas hacia una poética sonora, espacial, visual y táctil. A partir del desplazamiento de objetos simbólicos del entorno doméstico y las tareas de cuidado, se pusieron en tensión los mandatos de género para invitar a la reflexión. El cuarto propio como espacio definido, se delimitó y cartografió in situ con los cuerpos, sobre nuestros cuerpos y los de las personas presentes en la sala, a partir del despliegue de un tul elastizado de lencería. Está materialidad evoca el cristal, lo transparente e íntimo, a la vez que se presenta como límite territorial sutil y perceptible. Mientras ocurría esta acción se proyectó un audio en off del "Manifiesto femininja a muchas voces (versión libre sobre textos de

Malena Pizani)", escrito experimentalmente y de manera colaborativa por Matriz Colectiva. El recitado en tono poético y reivindicativo del lugar de *la mujer artista* finaliza con el listado de nombres, con la voluntad de rendir homenaje a aquellas referentes argentinas que la Historia del Arte ha omitido, soslayado, obturado o directamente borrado. Cabe aclarar que esta selección contempló un recorte singular situado que privilegió las disciplinas visuales y la localía bonaerense.

La acción finaliza con las performers y lxs participantes sosteniendo el tul en la sala que actúa como límite entre el adentro y afuera (del canon, de la historia, del mundo del arte) pero también como refugio y cuarto propio.

Apagón. Luz. Silencio. Desconcierto. Aplausos…Reflexión final.

"Manifiesto femininja a muchas voces"

Versión libre sobre textos de Malena Pizani

https://drive.google.com/drive/folders/1MZRmoSE9zxf8MddhOAvRYfE7u8MMJEKv?usp=sharing

Una mujer artista ausente
Una mujer artista presente
Una mujer artista soterrada
Una mujer artista desenterrada
Una mujer artista invisibilizada
Una mujer artista visible
Una mujer artista audible
Una mujer artista acallada
Una mujer artista que no se calla
Una mujer artista a la sombra de su maestro
Una mujer artista que no aparece en los libros de historia, ni en los programas, ni en los registros, ni en las escuelas

Una mujer artista que late
Una mujer artista que lame
Una mujer artista que florece
Una mujer artista que es fruto
Una mujer artista sin hijxs
Una mujer artista madre
Una mujer artista que fue docente de otras mujeres artistas
Una mujer artista que sigue a otras mujeres artistas

Una mujer artista autodidacta
Una mujer artista en la cocina y en el taller
Una mujer artista sin taller
Una mujer artista que comparte su taller
Una mujer artista cuyo cuerpo es su taller

Una mujer artista sorora
Una mujer artista grabadora
Una mujer artista abrazadora
Una mujer artista experimentadora
Una mujer artista bordadora
Una mujer artista cuestionadora
Una mujer artista que tiene amigas mujeres artistas
Una mujer artista feminista
Una mujer artista lesbiana

Una mujer artista que se manifiesta
Una mujer artista que se enfiesta
Una mujer artista que es musa de su maestro
Una mujer artista que no quiere ser musa sino maestra
Una mujer artista que es mucho más que hija, esposa ,hermana de…
Una mujer artista señora de nadie
Una mujer artista que solo es de si misma
una artista con nombre y cuarto propio

Una mujer artista que no es nombrada
Una mujer artista que no tiene cuarto propio
Una mujer artista que no es tapa de revista
Una mujer artista reconocida, una mujer artista que ganó premios,
Una mujer artista cuyas obras premiadas permanecen en los museos sin ser mostradas
Una mujer artista que no está presente en los archivos,
Una mujer artista archivada

Una artista mujer que estudia
Una artista mujer que paga por estudiar
Una artista mujer que desahorra para pagarse los estudios
Una artista mujer que paga por asistir a un congreso de arte
Una artista mujer que investiga

Una artista mujer que quiere una beca para investigar

una mujer artista que viaja
una mujer artista que sueña
una mujer artista que hace lo que tiene ganas
una mujer artista que no teme de sus pensamientos
una mujer artista apasionada
una mujer artista que camina con su espalda, con sus manos con sus ojos
una mujer artista que siente
una mujer artista que no se detiene
una mujer artista que se permite respirar profundo
una mujer artista que disfruta sin miedos
una mujer artista que recorre el mundo
una mujer artista que es libre de pensamiento y corazón
sin limites, sin fronteras, sin miedo, LIBRE de ataduras
una mujer artista hornera

Una mujer artista
una artista mujer
una mujer
una artista
muchas artistas
muchas mujeres artistas
y cada vez màs

Listado de mujeres artistas

ANA WEISS
ANITA PAYRO
ALICIA D'AMICO
ANNEMARIE HENRICH
AIDA CARBALLO
ALICIA PENALBA
ADRIANA LESTIDO
ANA MERCEDES BURNICHON
BIYINA KLAPPENBACH
CECILIA MARCOVICH
Catalina Mortola

DIANA CID GARCIA
DIYI LAAÑ
DIANA DOWEK
ELENA CID
EMILIA BERTOLE
EUGENIA BELIN SARMIENTO
ELBA FABREGAS
GRETE STERN
GRACIELA SACCO
GERTRUDIS CHALE
IRENE MELILLO
JULIA WERNIKE
JOSEFINA OLIVER
JORGELINA GALLICER
JOSEFINA ROBIROSSA
LIA CORREA MORALES
LIDY PRATI
LOLA MORA
LEONIE MATHIS
LEONOR FITIPALDI
LOLA DE LUSARRETTA
LILIANA PORTER
LEONOR FINI
MARIA CARMEN PORTELA
MARIA OBLIGADO
MARIETTE LYDIS
MANE BERNARDO
MARIA LUISA RIVA
MARIE ORENSANZ
Maria Martorell
MAGDA FRANK
MARTA MINUJIN
NORAH BORGES
RAQUEL FORNER
SOFIA POSADAS
SARA FACIO
SARA GRILO
SOTERA TERRY
YENTE
…

Videos disponibles en:
https://drive.google.com/drive/folders/1NFrrBYMIX8ZyrmNtyL0Bx6gqjVf6Y-54?usp=sharing

Fotografías disponibles en:
https://drive.google.com/drive/folders/1BQTvZ9uWUigToXZZ1wNW0Ufn40buPbPP?usp=sharing

Bibliografía:

Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza.* Ed. Sudamericana.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Siglo XXI Editores.

Pizani, M. (2016). *Un artista.* Big Sur Books.

Woolf, V. (1929 [2020]). *Un cuarto propio* adaptado por Victoria Rigiroli. Lea Ediciones.

Gluzman, G. (2016). T*razos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923).* Biblos.

BBC MUNDO //www.bbc.com/mundo/noticias-42338736- 13 de diciembre de 2017. *Marilyn Loden, la mujer que inventó la expresión "techo de cristal*". Visitado 03/03/2024.

LABORATÓRIOS DE TEATRO DE AGITAÇÃO E PROPAGANDA: TRANSCENDENDO A CONCEPÇÃO DO AGITPROP COMO UMA FORMA ESTÁTICA DESENVOLVIDA NO INÍCIO DO SÉCULO XX.

Carina Maria Moreira Guimarães . carinaguimaraes@ufsj.edu.br
Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Departamento de Artes da Cena – DEACE.
Coletivo Fuzuê/Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena.
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palavras-chave: Laboratórios teatrais; teatro de agitação e propaganda; teatro político.
Resumo: A comunicação propõe uma reflexão sobre o trabalho de criação artística no âmbito do Teatro de Agitação e Propaganda, explorando sua trajetória histórica e adaptação contemporânea. A abordagem prática é delineada através do desenvolvimento de metodologias que promovam a expressão coletiva e potencializem a mensagem política. Essas metodologias visam fomentar a criação de cenas curtas e incisivas, contextualizadas politicamente, como meio de engajamento e comunicação eficaz. Os laboratórios também se propõem a discutir questões locais, incorporando a realidade do ambiente em que são desenvolvidos. Explora-se a realização de "ensaios para a revolução", incentivando a comunidade a refletir sobre seu papel em situações políticas cruciais. A análise da realidade é promovida por meio da encenação de contextos reais, proporcionando uma compreensão aprofundada das contradições presentes na própria sociedade. Dessa forma, a comunicação busca não apenas teorizar sobre o Teatro de Agitação e Propaganda, mas também compartilhar experiências práticas e estratégias para sua implementação, destacando a relevância do engajamento coletivo e da reflexão política nas comunidades locais, sem adotar uma visão linear ou evolutiva da história.

Introdução

A presente comunicação baseia-se no projeto docente “Gambiarra Teatral: a socialização dos meios de produção cênicos nos territórios da Nuestra America”. Este projeto surge de uma questão central: como articular modos de socialização nos meios cênicos de produção, considerando seus aspectos estéticos e políticos, com fins de transformação social junto a

movimentos sociais e comunitários? A hipótese do projeto é que investigar o agitprop – uma forma de teatro fundamentada na luta de classes – de forma colaborativa com movimentos sociais e comunitários, alinhando-se aos princípios inerentes à luta de classes desses movimentos, possibilita uma análise dinâmica que atualiza as potencialidades teatrais, transcendendo a concepção do agitprop como uma forma estática desenvolvida no início do século XX.

Para alcançar esse objetivo, toda a investigação teórico-conceitual e artística do projeto preza pela possibilidade de compartilhamento e multiplicação da ação. Desde os exercícios e o manuseio de objetos até a escolha de estruturas, adereços e instrumentos, tudo é pensado pelo viés do acesso. A investigação busca formas e materiais cênicos de fácil alcance para os participantes, propiciando que tanto seus exercícios quanto sua artesania sejam coletivizados sem grandes dificuldades. Essa abordagem pressupõe que a colaboração e o compartilhamento da ação são fundamentais. A ênfase está em garantir que as práticas teatrais sejam acessíveis e replicáveis, permitindo um engajamento mais amplo e eficaz das comunidades envolvidas. Isso abrange desde a discussão do tema, passando pela inserção de elementos e práticas culturais locais, até as escolhas e a construção dos elementos cênicos, como iluminação, músicas cênicas, figurinos, cenários etc.

A pesquisa é desenvolvida a partir de laboratórios experimentais cênicos com o Coletivo Fuzuê. O Coletivo Fuzuê é um núcleo de estudos em teatro político que emerge dos projetos docentes liderados por Carina Maria Guimarães Moreira e está inserido no Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena, do qual Carina Maria é vice-líder. Desde sua criação em 2016, o coletivo se dedica ao desenvolvimento de experimentações laboratoriais e à pesquisa teórico-prática, focando no estudo das diversas manifestações do teatro político. Este grupo é composto por estudantes de graduação em Teatro e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), além de contar com a colaboração de pesquisadores de outras instituições e membros da comunidade externa à universidade. O Coletivo Fuzuê nasceu com o intuito de criar um espaço acadêmico e artístico onde a prática teatral pudesse ser explorada como um meio de análise e intervenção social. O núcleo é caracterizado por sua abordagem colaborativa e interdisciplinar, envolvendo não apenas acadêmicos, mas também membros da comunidade externa que trazem perspectivas diversas e enriquecedoras para o coletivo.

Os objetivos do Coletivo Fuzuê são múltiplos e interligados. O núcleo busca promover um entendimento aprofundado do teatro político, explorando suas várias formas de manifestação e seu potencial transformador. Para tal realiza análise de obras teóricas, realização de

experimentações práticas e criação de espetáculos que dialoguem com questões sociais, políticas e culturais contemporâneas. Outro ponto forte das pesquisas laboratoriais está diretamente ligado às potencialidades estéticas e políticas da cultura popular e tradicional, com ênfase na cultura popular negra. Nesse sentido, os membros do coletivo se engajam em estudos teóricos e, paralelamente, desenvolvem experimentações laboratoriais que permitem testar e adaptar essas teorias à prática, criando cenas e performances que são apresentadas em diversos contextos, dentro e fora da universidade.

Contextualização Histórica do Teatro de Agitação e Propaganda

O Teatro de Agitação e Propaganda, conhecido como Agitprop, é um movimento teatral intimamente ligado aos contextos sociais e políticos de sua época. Surgido no início do século XX, principalmente na Rússia pré-revolucionária, o agitprop tinha como objetivo promover a união entre camponeses, operários e soldados em meio a conflitos políticos, focando na revolução proletária. Se disseminou em diversos países, especialmente em movimentos comunistas e socialistas ao redor do mundo. Com a finalidade de propagar conteúdo político e ideológico por meio da performance, o teatro de agitação e propaganda, no período revolucionário, cumpriu importante objetivo, como a divulgação das ideias revolucionárias pelo território. As peças criadas com esse propósito eram simples e diretas, representando a exploração e opressão na luta de classes. Porém, não se deve cair no erro de leituras reducionistas de sua forma ou complexibilidade, muito pelo contrário, as condições de urgência e adaptação material e local, trazem uma contribuição ímpar sobre seus resultados estéticos e políticos. Os espetáculos atuavam em diferentes locais e ocasiões, tratando-se de

> Espetáculos itinerantes apresentados no interior de fábricas, em praças públicas, em regiões rurais isoladas ou nas frentes da guerra civil, em condições precárias e muitas vezes perigosas; espetáculos rapidamente montados e desmontados diante de um público sempre diferente, com preocupações bastante variadas. (Estevam, D.; Costa, I. C.; Villas Bôas, R., 2015, p. 92).

Tais características fazem com que se desenvolva um tipo de linguagem diferenciada que se adapte tanto material como economicamente às condições presentes. Nesse sentido, a mobilidade da trupe e a eficiência no uso de materiais tornam-se determinantes. Outra característica de destaque é a utilização de uma linguagem acessível, com o intuito não apenas de facilitar a compreensão pelo público, mas também de estimular a reprodução artística das obras. Nesse contexto, a concepção de arte e cultura, disseminada tanto antes como depois da

revolução, sempre foi promovida por grupos de "intelectuais, artistas e trabalhadores organizados que assumem a responsabilidade de propagar a Revolução, conter o avanço das forças contrarrevolucionárias e informar a população sobre as novas ideias e eventos" (Garcia, 2022, p. 16). Essas iniciativas foram denominadas como Movimentos Autoativos e representam uma das raízes da arte relacionada à agitação e propaganda.

Christine Hamon (2015, p. 93) esclarece que, nos primeiros anos da Revolução, os grupos teatrais tomavam como referência os teatros itinerantes profissionais. Eles utilizavam cenários com telas pintadas de maneira realista e adereços naturalistas para encenar obras de autores como Romain Rolland e Tolstoi. No entanto, as condições de apresentação em locais variados, devido à natureza revolucionária das performances, levaram os grupos a abandonar tais dispositivos em favor de soluções mais simplificadas. Surgiram elementos como telas de fundo minimalistas e adereços, alguns autênticos, como baionetas, cadeiras e pequenos objetos diversos, e outros ilustrativos, muitas vezes desenhados em papelão ou pintados em telas. A autora também destaca a forte influência dos movimentos de vanguarda, como o construtivismo e o urbanismo, que impulsionaram uma mudança em direção ao que ela descreve como "abstração funcional". Isso significa que o contexto da ação não era mais representado de maneira realista, mas por meio de elementos abstratos, como círculos coloridos, telas de fundo pintadas com formas geométricas simples ou pilhas de cadeiras formando a base do palco, prontas para a atuação (Estevam, D.; Costa, I. C.; Villas Bôas, R., 2015, p. 93).

Outra característica formal do teatro de agitprop diz respeito à utilização de símbolos e estereótipos reconhecíveis com a finalidade de enfatizar mensagens políticas e sociais, refletindo na dramaturgia e na encenação, tanto nos elementos visuais bem como no tipo de interpretação dada aos personagens. Nesse sentido, Hamon (Estevam, D.; Costa, I. C.; Villas Bôas, R., 2015, p. 93). também menciona diversos dispositivos visuais, sejam eles realistas ou abstratos, além de materiais escritos, como cartazes com slogans, diagramas, crachás e sinalizações que indicavam os locais de ação. Esses elementos, que costumamos chamar nos laboratórios do Coletivo Fuzuê, de atalhos simbólicos, ajudam a estabelecer pontos de referência e a comunicar visualmente as principais ideias.

Os figurinos e adereços, assim como os cenários, tenderam a buscar suas influências nos movimentos de vanguarda, adotando um caráter funcional. Um exemplo clássico é a utilização de roupas de trabalho – uniformes de tecidos grossos – acrescidos de acessórios, por exemplo, o uso de uma cartola para definir um capitalista, ou o porte de ferramentas para definir operários.

O teatro de agitprop geralmente aborda questões contemporâneas e atuais, respondendo a eventos políticos e sociais em tempo real. As peças frequentemente envolvem o público, encorajando a participação ativa e a reflexão crítica sobre questões políticas ali abordadas. Esse envolvimento é pensado não apenas no momento da encenação, mas em todo seu processo de socialização, nesse sentido, tornar não apenas o conteúdo da peça, mas toda a materialidade que a envolve, acessível ao público foi uma preocupação constante em tais produções. Nesse contexto, o agitprop desempenha simultaneamente um papel funcional e estratégico. Ele age como veículo de propagação dos princípios da Revolução, ao mesmo tempo em que organiza e fortalece as atividades culturais dos trabalhadores, contribuindo, por conseguinte, para a consolidação da Revolução em si. Portanto, a participação do público no momento da encenação deve ser o ponto culminante de um processo de envolvimento.

> Cada nova encenação será o evento artístico do bairro. Todos saberão que peça foi escolhida para ser encenada, e por que aquela exatamente. A maioria das pessoas lerá a peça ou irá ao clube ouvir uma exposição sobre essa peça e seu autor. Muitos assistirão às leituras preparatórias e aos ensaios da peça, que serão abertos a todos que se interessarem. Até a primeira representação, tal ou qual interpretação da peça e de determinado papel será frequente tema de conversas e discussões. Muitos tomarão parte ativa na preparação do espetáculo, na fabricação dos cenários e figurinos e darão, num ou outro aspecto, sua ajuda à representação (GARCIA, 2022, p. 42).

Embora o teatro de agitprop tenha origens na Rússia Soviética, essa forma teatral também se manifestou em diversos contextos políticos ao longo da história. Desempenhou um papel fundamental na disseminação de ideologias políticas e sociais, mobilizando a população em torno de causas específicas. Além disso, é inegável seu papel inventivo na cena teatral, ao abordar de forma cênica temas urgentes e de relevância social, revitalizando debates acalorados sobre a funcionalidade da arte e seu papel na sociedade.

Laboratório Experimental do Coletivo Fuzuê

O agitprop mantém sua relevância nos dias de hoje ao adaptar-se às questões contemporâneas, em sua essência, o laboratório experimental do Coletivo Fuzuê procura refletir sobre as formas de intervenção nos contextos sociais atuais. A experimentação laboratorial com o agitprop envolve a criação de cenas curtas e incisivas, contextualizadas politicamente para abordar questões urgentes e relevantes. O laboratório experimental enfatiza a importância de

abordar questões locais e incorporar a realidade do ambiente em que as práticas teatrais são desenvolvidas. As oficinas e laboratórios de teatro são adaptados aos contextos diversos, adequando-se aos costumes locais e assuntos urgentes para os participantes em questão. Ao adentrar assuntos cujo diálogo apresenta caráter de urgência, o Laboratório tem como um de seus objetivos trazer à tona fatos históricos do passado e/ou do presente, prezando principalmente sua relevância e seu alcance coletivo. A abordagem local permite uma comunicação e reflexão popular, respeitando a cultura teatral local. Isso fortalece a conexão entre o teatro e a comunidade, promovendo um engajamento mais profundo e significativo.

A ideia de "ensaios para a revolução" é um dos pontos que vem sendo investigado, incentivando a reflexão política e promovendo uma compreensão mais profunda das contradições sociais. Esses ensaios permitem que os participantes explorem e discutam contextos reais, promovendo uma análise crítica das realidades sociais e políticas. A encenação de contextos reais permite uma compreensão mais profunda das contradições sociais e políticas. Isso promove uma reflexão crítica e incentiva a ação coletiva, fortalecendo o engajamento e a mobilização das comunidades. A análise da realidade é uma parte fundamental do projeto, permitindo uma compreensão mais profunda das contradições sociais e políticas.

Experiências Práticas – O caso do Coletivo Jiquitaias do Quilombo Kalunga

Traremos aqui a experiência do laboratório experimental de agitação e propaganda, realizado entre os meses de outubro e novembro de 2023, durante o estágio pós-doutoral da Professora Carina Maria, no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade de Brasília – UnB, sob a supervisão do Professor Doutor Rafael Litvin Villas Bôas. O principal objetivo dos laboratórios realizados com esse grupo foi o desenvolvimento de uma cena a ser apresentada na "V Mostra Terra em Cena e na Tela". Essa cena não só marcou a estreia do grupo, como também, em seu processo de montagem, originou o nome agora dado ao grupo: “Coletivo Jiquitaias”. O tema escolhido para ser desenvolvido foi as implicações do projeto da Secretaria de Educação de Goiás, conhecido como "Goiás Tec". Tema esse que impacta diretamente a vida da comunidade local, bem como a realidade das integrantes do grupo, como veremos mais adiante.

O Coletivo Jiquitaias é resultado de um projeto de extensão do Terra em Cena, Grupo de Pesquisa da Universidade de Brasília, coordenado pelo Professor Doutor Rafael Villas Bôas, do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena e do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UnB. O projeto visa fomentar e desenvolver um grupo de teatro nas regiões de

Ema e Diadema, territórios do Quilombo Kalunga. Além da bolsista Núbia, que também atua na escola da comunidade como professora mediadora, desempenhando o papel próprio ao docente responsável por conduzir e mediar as aulas no modelo do projeto "Goiás Tec", participaram do encontro mais cinco integrantes: Bárbara, Bruna, Gislane, Jamilly e Lauane, todas com idades entre 12 e 15 anos, pertencentes às comunidades quilombolas de Diadema e Ema, e todas, estudantes do ensino básico. Por se tratar de um grupo composto por alunas do ensino público básico e uma professora mediadora, as cenas foram construídas principalmente utilizando o conhecimento empírico do grupo em relação ao funcionamento das escolas, o cotidiano das comunidades e os desafios enfrentados no campo da educação básica.

Iniciamos a condução dos laboratórios cênicos em agitação e propaganda para um novo grupo sempre com uma breve apresentação sobre o Coletivo Fuzuê, o projeto de pesquisa em desenvolvimento e um espaço de apresentação para as participantes. Esse momento não se estende muito e serve apenas para dar início às práticas cênicas, nas quais serão levantadas as questões pertinentes aos aspectos políticos e sociais de suas realidades.

Na sequência, trabalhamos alguns exercícios de aquecimento, em sua maioria jogos, que vêm sendo coletados e sistematizados pelo Coletivo Fuzuê. Esses jogos, basicamente, trabalham o aquecimento corporal e vocal, trazendo alguns aspectos importantes para as cenas que serão construídas mais à frente, em exercícios que trabalham dinâmicas de atenção, colaboração, coralidade, ritmo, intensidade e musicalidade.

O passo seguinte foi a divisão em dois grupos e a proposição de dinâmicas de improvisação de cenas, para o levantamento dos temas a serem propostos e discutidos.

A primeira improvisação representou uma cena em que avó e neta dialogam sobre a "extensão das escolas do campo". Esse tema aborda o desafio enfrentado por escolas em comunidades quilombolas que perdem sua administração independente para instituições maiores nas cidades, resultando na falta de autonomia e atenção às suas prioridades. A avó enfatiza a importância da escola na comunidade e expressa frustração com o abandono da instituição, enquanto a neta deseja ir para a cidade pela novidade. A avó utiliza um vocabulário tradicional e valoriza os aspectos culturais da comunidade, com uma fala cadenciada e ritmada. Em contraste, a neta demonstra impaciência e exalta as maravilhas da cidade, sem conseguir fundamentar seu argumento além da atração pela novidade.

A segunda improvisação retratou uma aula em uma comunidade quilombola ministrada por uma "professora mediadora" usando a televisão como principal recurso. A cena abordou as dificuldades de concentração das alunas e as limitações da professora com o programa Goiás Tec. A professora mediadora foi representada por uma integrante do grupo que estuda nesse

sistema, trazendo conhecimento empírico à representação. Apesar de curta, a cena foi eficaz em estabelecer uma abordagem crítica sobre o tema.

Em seguida, as participantes improvisaram cenas individuais em resposta às perguntas "O que existe na cidade?" e "O que existe na comunidade?". As ações na comunidade eram leves e felizes, como colher frutas, brincar, alimentar animais e pescar. Em contraste, a cidade foi representada com barulhos de veículos, movimentação frenética, uso constante de dispositivos eletrônicos e retirada de dinheiro, refletindo situações estressantes.

A partir das improvisações, identificamos temas relevantes para a comunidade. Para avançar na preparação da cena, elaboramos tarefas para o próximo encontro, incluindo o levantamento de músicas, danças e objetos que remetessem à memória local. Devido à urgência na montagem da cena, optamos por elaborar um roteiro prévio com base nos temas e cenas do primeiro encontro. Iniciamos o segundo dia de trabalho com a apresentação e debate do roteiro elaborado, fazendo ajustes com a contribuição das participantes. Com o roteiro definido, começamos a construir as cenas por meio de improvisações. Durante a apresentação das cenas, estruturamos as falas junto com a movimentação, realizando alguns ajustes no roteiro inicial, como a introdução da sussa no início e no final de cada cena.

As integrantes apresentaram a sussa, manifestação tradicional do território Kalunga, uma forma de batuque acompanhada de cantigas e danças. Essas cantigas contêm versos curtos, comentando o cotidiano e repletos de metáforas, e são acompanhadas por uma dança realizada pelas mulheres, que batem os pés no ritmo dos tambores e realizam movimentos ilustrativos. A primeira sussa foi cantada no início do experimento cênico, com o coro disposto pelo espaço e a personagem avó entrando em cena vestida com trajes típicos, carregando uma peneira com feijões.

Chove chuva hoje
Pra meu boi beber
Pra nascer capim, ô morena
Pra meu boi comer

A escolha dessa canção foi feita devido aos seus aspectos do cotidiano, onde a chuva é essencial para a plantação e alimentação da criação, diretamente ligados às tradições das comunidades. A Avó entra cantando, seguida pelo coro que responde e bate palmas. A cena 1 é iniciada, construída a partir do roteiro apresentado, e ao final dela, a mesma canção é cantada para introduzir a cena seguinte.

A cena seguinte, cena 2, mostra duas amigas se cumprimentando antes de irem para a escola. Uma estuda na cidade e a outra na comunidade, e cada uma descreve as vantagens de estudar em seu respectivo local. Essas falas são dirigidas ao público. Após isso, começa a segunda canção de sussa, enquanto os elementos para a cena do ônibus são preparados.

A formiga que dói é a jiquitaia
Ela morde no pé
E debaixo da saia

Essa música aborda a jiquitaia, uma formiga pequena cuja picada arde como fogo, incorporando a simbologia do enfrentamento das dificuldades cotidianas. Foi responsável pelo nome do grupo, representando a ideia de um ser "brabo" e pronto para a luta. A cena seguinte à sussa aborda uma das questões enfrentadas pelos estudantes das comunidades quilombolas que precisam se deslocar para a cidade: o transporte. Essa cena é baseada em uma experiência relatada por uma das integrantes do grupo, que durante uma viagem de ônibus da comunidade para a cidade, enfrentou um incêndio no veículo. Por um momento, as portas ficaram impossibilitadas de abrir, o que, além do real perigo envolvido, causou pânico entre os estudantes, resultando em ferimentos e traumas. Ao final da representação do incidente, a aluna que representava a estudante da cidade fala: “Acho que é melhor estudar na comunidade” e todas respondem “Ela acha que é melhor estudar na comunidade”

Inicia-se então a cena da sala de aula na comunidade, baseada na improvisação realizada no primeiro encontro, com as alunas sentadas em cadeiras simulando uma sala de aula assistindo a uma aula na televisão. O único elemento novo introduzido na cena é o áudio de uma aula de matemática do Goiás Tec, escolhido porque a estudante que estuda nesse sistema relatou que é a mais difícil de acompanhar. A cena explicita a dificuldade e a falta de interesse das alunas em acompanhar o conteúdo. Ao término da aula, a estudante levanta-se e diz: "Acho que é melhor estudar na cidade". O coro responde: "Ela acha melhor estudar na cidade". Durante a transição para a última cena, é entoada a seguinte canção de sussa.

Pau Pereira
Pau Pereira
É um pau de opinião
Todo pau floresce e cai
Só o Pau Pereira não

Procuramos sempre nos trabalhos não apenas apresentar os problemas, mas também as possibilidades de enfrentamento e as qualidades próprias da comunidade. Nesse sentido, a

cena final foi originalmente concebida com a Avó destacando as conquistas de graduados, mestres e doutores nas comunidades, ressaltando a importância da luta. Entretanto, essa cena parecia transmitir um certo conformismo, pois não enfatizava os problemas, apenas exaltava os aspectos positivos da comunidade. Diante disso, optamos por inserir uma fala direta da Avó, expressando a insatisfação das comunidades com a presença de televisões nas salas de aula, resgatando o histórico de luta do seu povo. Tanto as conquistas ancestrais quanto as mais recentes sempre foram resultado de muita luta. Agora, portanto, não seria diferente, e eles só ficariam satisfeitos quando as televisões fossem removidas das salas de aula. Ao final dessa fala da Avó, o coro ergue cartazes com os dizeres e entoa gritos de ordem: "Educação do campo. Direito nosso, dever do estado e compromisso com a comunidade".

Foi entregue ao grupo a dramaturgia do experimento cênico intitulada "Povo de Luta", um roteiro que indica algumas falas e movimentações. No entanto, o trabalho apresentado na "V Mostra Terra em Cena e na Tela" utilizou essa dramaturgia apenas como base, sendo executado com livre improvisação. Percebemos que seria muito importante deixar espaço para a improvisação, pois na cultura quilombola, há um modo próprio de fala que reflete a riqueza cultural das comunidades. Por fim, é relevante destacar que, mesmo com o pouco tempo para a estruturação da cena, chamou muita atenção a disciplina e atenção das integrantes, que se entregaram profundamente às propostas, sustentando-as com ampla compreensão do que estava sendo proposto em cena, evidenciando um teatro que não aliena os participantes da cena, mas traz para o palco a riqueza de seus cotidianos e suas presenças. O público da mostra era em sua grande maioria estudantes da Licenciatura em Educação do Campo, muitos pertencentes ao território Kalunga, assim como artistas e militantes interessados no debate do teatro político. Após a apresentação, foi realizado um debate sobre a questão do Goiás Tec e as implicações não apenas regionais, mas sociais como um todo, demonstrando a potencialidade da cena construída pelas adolescentes para a discussão do tema.

O Teatro de Agitação e Propaganda, de fato, é uma poderosa expressão estética, política e social, capaz de abordar questões contemporâneas e promover a conscientização e mobilização política. O Laboratório experimental com o Coletivo Jiquitaias é um exemplo inspirador de como o agitprop pode ser adaptado e atualizado para alcançar novas audiências e contextos, mantendo sua relevância e impacto. No entanto, para que as práticas teatrais sejam verdadeiramente acessíveis e inclusivas, é essencial promover a colaboração e o compartilhamento de ações entre diversos grupos e comunidades. Isso não só enriquece as abordagens teatrais, mas também fortalece os laços entre os participantes e amplia o alcance das mensagens transmitidas pelo teatro político. Considerando o potencial transformador do

teatro no sentido da mudança social, é fundamental continuar explorando e expandindo essas iniciativas colaborativas, incentivando a participação ativa e engajada de todos os envolvidos.

Referências:

García, S. (2022). *Teatro da militância* [livro eletrônico]: a intenção do popular no engajamento político. Teatro do Pequeno Gesto.

Estevam, D.; Costa, I. C. y Villas Boas, R. (orgs.). (2015). *Agitprop: cultura política*. Expressão Popular.

APROXIMACIONES A LA PINTURA EXPANDIDA.
RELACIONES ENTRE PINTURA Y ESCULTURA.

Matías A. Najar. najarmatiasa@gmail.com
Escuela de Bellas Artes. Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Espacio universitario; pintura expandida; producción plástica.
Resumen: Mi investigación se enfoca en la pintura expandida: aquella que desafía las disciplinas tradicionales al situarse fuera de sus límites convencionales. Utilizo los conceptos de "campo expandido" y "fuera de campo" para analizar proyectos de artistas locales y nacionales, proponiendo un marco teórico y didáctico para la cátedra de Pintura III. Destaco su relevancia tanto en el ámbito pedagógico como en mi propia práctica artística, además de su aplicación en prácticas colectivas, resaltando la importancia de expandirse en entornos universitarios.

Fundamentación

Después de haber cursado la cátedra de Pintura III en el 2022, mi producción plástica se desdibujó de los límites tradicionales de la pintura. Así, comienzo a reflexionar sobre estas delimitaciones. Me pregunto qué define exactamente la pintura expandida y cómo se diferencia de otras disciplinas. A pesar de que las obras contemporáneas a menudo trascienden las categorías tradicionales del arte, su valor sigue siendo cuestionado debido a estas transiciones difusas. Exploraré textos que analizan estas transiciones entre disciplinas abordando los conceptos de "campo expandido" y "fuera de campo". También investigaré proyectos de artistas locales y nacionales que ejemplifican estos conceptos. Finalmente, mi objetivo es construir un marco teórico y didáctico para la cátedra, basado en la reflexión de estos conceptos y en las prácticas de artistas contemporáneos, con la esperanza de obtener nuevas respuestas o preguntas sobre los límites entre pintura, escultura e instalación.

Introducción

En 2020, cursando la cátedra de Pintura III, el aislamiento y la virtualidad me llevaron a explorar nuevos materiales como el acrílico sobre papel aluminio. Por razones personales, tuve que abandonar la cursada y retomarla en 2022 de forma presencial, donde pude desarrollar y combinar las consignas de la cátedra con mi propia producción. Esto me permitió experimentar con distintas materialidades y técnicas no convencionales, incluyendo elementos relacionados con mi formación previa como cocinero profesional.

Mis obras, en su mayoría, giran en torno al espacio pictórico tridimensional, lo que me llevó a cuestionar si estaba trabajando dentro de la pintura o la escultura. Posteriormente, fui convocado como Ayudante Alumno y el tema de los desplazamientos de la pintura hacia otras disciplinas surgió como un punto de interés. Aún hoy, persisten los debates sobre si una obra puede considerarse pintura o no, especialmente cuando no cumple con ciertas características del academicismo establecido.

En 2005, el artista Luis Felipe Noé inicia unos de sus prólogos para la exposición Pintura sin Pintura, preguntándose si la pintura es el arte de la imagen o va más allá del procedimiento que se utiliza para lograrla. Se pregunta, ¿Cuál es el elemento fundamental de la pintura?

> Los conceptos de música y literatura se definen desde el inicio: los sonidos y las palabras son su punto de partida respectivamente. En cambio, el concepto de pintura se encuentra definido por su punto de llegada: la concreción de una imagen luego de la articulación de elementos constituyentes. Por ejemplo, ni la línea ni el color (citando sólo dos posibles de ellos) homogenizan el concepto de pintura.
>
> Vayamos al diccionario. Mientras la literatura es “el arte que emplea como instrumento la palabra”, la pintura es “el arte de pintar”. La obviedad desconcierta, pero vale señalar que la literatura no está definida como el arte de escribir, o sea, que un arte está definido por su esencia y el otro por una acción. Busquemos entonces la palabra “pintar”: “representar un objeto, persona, paisaje, etc. en una superficie con líneas y colores adecuados”. Entonces… ¿la pintura abstracta no es pintura o está incluida en el “etc. ?” (Noé, 2005, p. 2).

El artista sostiene que, a diferencia de otras artes, la pintura no debe limitarse únicamente por su técnica, sino que su concepto radica en la materialización de una imagen, ya sea representativa o abstracta. Destaca que la pintura no se reduce al proceso técnico, sino a la realización de una imagen concreta.

Además, menciona que la idea de instalación en la pintura se remonta al siglo XIX, cuando se creaban pinturas panorámicas hiperrealistas que rodeaban al espectador, integrando elementos

pictóricos y objetos para lograr una ambientación realista. Sin embargo, señala que este concepto de instalación ya existía en las primeras pinturas panorámicas contemporáneas a la Revolución Francesa, antes de que se definiera como tal.

Diálogo entre conceptos

En la década de 1970, la crítica de arte Rosalind Krauss introdujo el término "campo expandido" para describir una nueva forma de arte que combina la pintura con otros medios como la escultura, la instalación, la performance y la tecnología. Este concepto amplía las posibilidades creativas de la pintura, permitiendo la inclusión de elementos tridimensionales y multimediales en la obra. Krauss propuso un diagrama con cuatro cuadrantes para visualizar esta interrelación entre los límites de la pintura y otros medios.

Cito como ejemplo de este concepto al trabajo del artista Antonio Berni, ya que su obra trascendió los límites de la pintura mediante el uso predominante de esta disciplina junto con el collage y la instalación. Obras como "La Difunta Correa" se exhiben en la colección de arte de Amalita Lacroze de Fortabat, destacando su enfoque expansivo.

Además, Graciela Speranza introduce el concepto de "fuera de campo" en su ensayo, explorando las interconexiones entre la literatura y el arte argentino en el siglo XX, influenciadas por Marcel Duchamp. Este término se refiere a elementos presentes pero no explícitamente visibles en una obra, desafiando los límites convencionales del arte y la literatura. Speranza relaciona este concepto con la obra del artista Guillermo Kuitca, quien a menudo utiliza la técnica de la "cartografía" para representar espacios fuera de la vista del espectador, creando una sensación de distancia y misterio. Ejemplos como "Sin título" de 1995, muestran cómo Kuitca sugiere la presencia de elementos más allá del marco visual de la obra, invitando al espectador a imaginar un espacio más amplio y complejo.

> La cama y el mapa –ha explicado Guillermo Kuitca– eran para mí imágenes de dos espacios extremos –la cama como el espacio más privado y el mapa como el espacio más público posible– y pienso que, cuando pinté los mapas sobre colchones, esos extremos, la cama y el mapa, se reunían. (citado en la web del Museo de Bellas Artes, 2006)

Los conceptos de “campo expandido” de Rosalind Krauss y el de “fuera de campo” de Graciela Speranza dialogan y se nutren entre sí. El primero, se refiere a la expansión de los límites tradicionales del arte, en la que las formas de arte pueden mezclarse y superponerse, y en la que los límites entre las diferentes disciplinas pueden desdibujarse. Esto significa que las formas de arte pueden salir de su "campo" tradicional y expandirse en nuevas direcciones,

explorando nuevas posibilidades y límites. Mientras que el segundo, se refiere a lo que se encuentra fuera del encuadre de una imagen o de un discurso, lo que no se muestra o no se dice explícitamente. Esta idea tiene una estrecha relación con el concepto anterior. Lo que permite pensar a la pintura desde la expansión de nuevas formas de expresiones y significados.

La pintura expandida

Otro de los objetivos que tiene este trabajo como finalidad es investigar algunas producciones de artistas nacionales y locales en donde los conceptos de la pintura expandida podría ser aplicable debido a que la pintura se expande de los límites bidimensionales o materiales no tradicionales.

El primer caso que mencionaré es el del artista plástico Luis Felipe Noé (1933); la exposición titulada "Noé, miradas prospectivas (1957-2017)", que se inauguró el 5 de abril de 2019 en el Museo Castagnino de Rosario, bajo la curaduría de Cecilia Ivanchevich. La muestra se organiza en torno a tres ejes curatoriales:

El primero basado en la idea de que las obras de arte reflejan la fricción de momentos antagónicos, según ideas de Theodor Adorno. El segundo inspirado en la multiplicidad de estructuras y la autonomía del tiempo, siguiendo el pensamiento de Ilya Prigogine. Y tercero considera las obras de arte como escrituras que codifican su proceso en su objetivación, también según planteos de Adorno.

Estos ejes temáticos exploran la identidad, la memoria y la percepción a través de una gran instalación titulada “Entreveros”, que incluye una serie de pinturas, esculturas y objetos, integrando varias disciplinas como el dibujo, la pintura y la escultura.

La segunda artista elegida es Nora Aslan (1937), artista nacida y residente en Buenos Aires que trabaja múltiples lenguajes como pintura, fotografía, collages, objetos e instalaciones. Sus obras se caracterizan por el uso vibrante y contrastante del color, representando a menudo figuras humanas con una mirada introspectiva, así como objetos y elementos de la naturaleza. Ha exhibido su trabajo en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina y en el extranjero, recibiendo varios premios y reconocimientos.

En 2019, Aslan presentó la exposición "Ese punto" en el Museo Caraffa de Córdoba, distribuyendo sus obras en cuatro salas. El tema central de la exposición es el capitoné y el hilo que se suelta y desarma todo, inspirado en una reflexión de Lacan sobre la estructura del mundo y la perspectiva. Entre las obras exhibidas, destacan varios collages, incluido uno de 2 x 4 metros. Aslan expresó su conexión con el acto de pintar a través del collage fotografía.

Y aquí es necesario volver a Noé, quien, en el prólogo de la exposición "Pintura sin pintura", menciona que el collage ha sido crucial para la concepción moderna de la pintura, señalando a Duchamp y los avances tecnológicos como influencias clave. Según Noé, el collage ha permitido una revolución conceptual en la forma de percibir el arte al integrar elementos reales.

El tercero es Fabián Marcaccio (1963), artista argentino nacido en Rosario que reside en Nueva York. Su técnica distintiva es la "pintura expandida" que consiste en pintar sobre soportes tridimensionales como madera contrachapada o lienzos cosidos, luego cortar, raspar y dar forma a la superficie para crear relieves tridimensionales. A estas formas les aplica pintura, logrando un efecto tridimensional. Marcaccio también incorpora técnicas digitales, como la impresión en 3D y la manipulación de imágenes en Photoshop, fusionando diversas disciplinas en una sola obra.

Otro ejemplo es el de Nicola Costantino (1964), una artista argentina nacida en Rosario y que está radicada en Buenos Aires. Trabaja en una variedad de medios, incluyendo escultura, instalación, fotografía, cine y performance. La obra se caracteriza por una exploración de temas relacionados con el cuerpo, la identidad, el género, la moda y la belleza, y a menudo utiliza materiales no convencionales para su producción.

En 2017, Costantino se presenta con un stand del Ministerio de Cultura de la Nación en la feria de arteBA, con la serie “Dulces”. Ella comenta que siempre estuvo relacionada con la cocina y además es algo que le gusta hacer. En esta feria presentó una mesa con piezas escultóricas realizadas a partir de tortas de mousse de chocolate helado, con una cobertura marmolada, muy especial, de distintos colores.

> La idea era hacer algo para que la gente pudiera participar y compartir; como un regalo para que se lleven y coman. Las formas tienen que ver más con lo animal, lo vegetal. Es algo así como una “fuente de las delicias” (Constantino, 2017).

Esta serie consiste en una colección de tortas y postres reales que la artista ha elaborado y decorado para ser exhibidas en museos y galerías como obras de arte. A través de estas creaciones, el artista cuestiona la relación entre el arte y la vida cotidiana, así como la valoración y el consumo de material cultural en la sociedad contemporánea. El 27 de octubre de 2018, en Rosario, Constantino presentó una serie titulada "Dulces" en la galería Obligado, en el marco de la 1ª Quincena del Arte. La presentación incluyó una acción comestible performática llamada “Constantinopla”, donde la artista estampó las tortas heladas.

> Las tortas son creadas y pensadas como pinturas volumétricas, los baños de colores caen tibios sobre los cuerpos helados. La forma en la que caen creando arabescos y voluptuosidades, con efectos tridimensionales, hipnóticos y psicodélicos, responden a un orden parecido al que proponen los colores de las orquídeas o los dibujos de las alas de mariposas, algo que pertenece al reino natural más que a la voluntad humana" (Citado web de la galería Diego Obligado, 2018).

Román Vitali (1969) es un artista rosarino y profesor en la Universidad Nacional de Rosario, conocido por su técnica distintiva de usar pequeñas cuentas facetadas que teje y encastra para crear planos y volúmenes coloridos y brillantes desde la segunda mitad de los años noventa. Una de las propuestas destacadas es "Los cuadros, Robados, Proyecto Estévez" (2019), en el Museo Estévez de Rosario. En tal oportunidad Vitali fue convocado para recrear cuadros robados el 2 de noviembre de 1983. Este proyecto incluye no sólo la reconstrucción de las obras robadas, sino también la creación de una gran instalación que incluye marcos, cámaras y cuerdas de resguardo, todos intervenidos con su técnica. La idea surge en parte de un hecho que marcó al artista durante su primera exposición individual en el Museo Castagnino, donde una de sus obras fue robada, lo que se convirtió en un estímulo creativo para su trabajo posterior.

La última artista elegida es Mariana De Caro, artista nacida en Mar del Plata en 1961. Su trabajo abarca una variedad de medios, incluyendo pintura, dibujo, textiles, instalaciones y más. Se caracteriza por una práctica artística libre de normas, a partir de la cual investiga temas sociales y culturales. La galería Ruth Benzacar describe su obra como un proyecto utópico para transformar la sociedad a través del arte y la educación.

En la exhibición *Tierra de las emociones perdidas* realizada en la Galería Ruth Benzacar durante el 2021, De Caro expone pinturas, esculturas, dibujos y performance. Inicia su catálogo con las siguientes interrogantes:

> ¿Es posible un manifiesto visual?
> ¿Cómo mostrar los diálogos posibles entre el arte y la educación?
> El arte es la gran tierra donde ensayamos otros mundos posibles y, sin duda, es un espacio para compartir.
> La escuela es la gran tierra donde ensayamos otros mundos posibles y, sin duda, es un espacio para compartir. (De Caro, 2021)

En este catálogo se construyen por medios de imágenes de sus obras y palabras la importancia de la relación entre educación y arte. Para la artista ambos lugares son tierra de exploración, análisis y aprendizaje, en donde existe un mundo posible y un espacio para compartir con lxs otrxs.

Pliegue sobre pliegue

Los últimos trabajos realizados durante la cátedra del año pasado fueron el germen creativo pensar el concepto de pliegue. El papel de aluminio como soporte me daba la posibilidad de pintar y luego moldear. El anteúltimo trabajo *Pliegue I,* se compone de pequeños planos de colores plenos pintados con acrílicos. El momento de montarlos me habilita distintas composiciones de acuerdo a las variantes de la luz, el espacio y de la misma superficie donde los ubique. Pero una característica que considero fundamental de la obra, son los pliegues y las arrugas que se generan cada vez que vuelvo a componer y recrear a la pintura.

> Heinrich Wölfflin (1977) consideraba, entre los rasgos distintivos del Barroco, la tendencia a mezclar las diversas disciplinas artísticas. Gilles Deleuze lo confirma: el Barroco no inventa nada, sino que construye pliegues sobre pliegues, esto es, una síntesis de lo romano, lo griego, lo gótico. (Bouhaben, 2018)

En esta investigación artística que inició el año pasado y que todavía está en proceso de indagación y ejecución sobre mi producción considero interesante el aporte que le suma a mi trabajo la filosofía barroca que propone Deleuze. En ella, da una comprensión filosófica, artística y científica, en la que plantea al pliegue como rasgo Barroco, en donde en la actualidad se sigue encontrando estos rasgos desde una perspectiva performista, y toma a el pliegue como estilos y estructuras estéticas como también conceptual. En distintas formas de ideas estilísticas, llevando al pliegue como concepto infinito.



Pliegue sobre Pliegue I
Acrílico sobre papel aluminio
70 x 50 x 30 cm.
2022
Crédito: Matías Najar



Pliegue sobre Pliegue II
Acrílico sobre papel aluminio
100 x 140 x 35 cm.
2022
Crédito: Matías Najar

En esta última obra relaciono el concepto de infinito de cada pliegue que se presenta ante mi vista. Nunca más volverá a ser un papel aluminio sin ninguna marca, siempre quedará alguna arruga como registro. En *Pliegue II* realizo un pasaje de colores que después sirve a la composición de la pintura final. Esta obra pareciera escapar tanto de la disciplina pintura por su volumetría como de la disciplina escultura por su falta de estructura y exceso de pintura. Sin embargo, creo que justamente lo más interesante es que ambas disciplinas están en tensión. Además, me resulta significante pensar a esta obra como un collage pictórico tridimensional.

Bibliografía:

Bouhaben, M. A. (2018), *La investigación artística eurocéntrica y su descolonización estético-epistémica*. Artnodes.
https://www.researchgate.net/publication/327432865_La_investigacion_artistica_eurocentrica_y_su_decolonizacion_estetico-epistemica

De Caro, M. (2019). *La tierra de las emociones perdidas*.
http://www.marinadecaro.com/index.php?page=lista

Costantino, N. (2018). *Constantinopla.* [Performance]. Diego Obligado Galería de Arte, Rosario, Argentina.

https://www.diegoobligado.com/muestras?lightbox=dataItem-jog502vl2 Consultado el 24 de Marzo 2023.

Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (Editor), *La Posmodernidad* (pp.59-74) Editorial Kairós S.A. https://monoskop.org/images/4/4e/Foster_Hal_ed_La_posmodernidad.pdf.

Kuitca, G. (1995). *Sin título* [Instalación]. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires. Argentina. https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9820/.

Noé, L. F. (2005). Prólogo de presentación. *Pintura sin pintura.* [Exposición]. Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Buenos Aires, Argentina.

Speranza, G. (2006). Duchapianas 6. *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*. (pp.317- 423) Editorial Anagrama, S. A.

ACTUAR PARA TRANSFORMAR - INTERVENCIONES TEATRALES EN EL SISTEMA PENITENCIARIO PROVINCIAL DE CATAMARCA.

Lic. **Juan Pablo Navarro**. jpn.navarro@gmail.com
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).
GT 3: Arte en cárceles: la producción y los aprendizajes artísticos en contexto de encierro punitivo.

Palabras clave: Cárcel; reinserción; teatro; transformación.
Resumen: En esta ponencia se examina la Educación Artística, particularmente el Teatro, en Contextos de Encierro, centrándose en experiencias desarrolladas a través de talleres en la Unidad Penal de Mujeres y en el Servicio Penitenciario de Catamarca para Varones.
La Ley Orgánica del Servicio Penitenciario de Catamarca establece la responsabilidad de garantizar la seguridad, custodia y desarrollo moral, educativo y de salud de los reclusos. En 2011, mediante el Programa de Pre-libertad, se permitió a condenados participar en proyectos artísticos para su retorno a la sociedad, entre otros beneficios anticipados.

Estado no se ocupa de otra manera de las personas que condena a la miseria sino a través del peor poder que administra: el poder punitivo[36]

Dr. Rodrigo Morabito -
Juez de Cámara de Responsabilidad Penal Juvenil de Catamarca.

Es nuestra práctica común, en la primera clase con grupos de alumnos, preguntar acerca de la importancia del arte para ellos y, aunque nunca hayan hecho teatro, danzas, música o dibujo, casi siempre responden que no saben, que sirve para expresarse, que sirve para divertirse o, como dicen los más sinceros, que sirve para estar en esa hora libres de tareas más engorrosas. Y ahí creemos adivinar una luz de respuesta. Una respuesta natural, visceral y profundamente humana, la que incluye el goce individual y colectivo del arte.
Las cárceles continúan siendo instituciones que deberían interpelar a la sociedad acerca de su particular sistema de convivencia. La implementación de la Justicia en una democracia formal exige una supervisión constante que vaya más allá de la ley, situando a las personas en el

[36]Hauser, I. (7 de febrero de 2024). *Por una manteca | Página|12*. Página12. Consultado el 15 de junio de 2024, de https://www.pagina12.com.ar/710755-por-una-manteca

epicentro de esta dinámica, considerándola tanto un derecho como una obligación. Cada individuo, en su libertad y responsabilidad, requiere un entorno de convivencia en el cual la violencia, ya sea directa o estructural, no determine completamente sus pautas de comportamiento. En este sentido, las reformas propuestas para los servicios penitenciarios (cambios de dependencia, baja de edad de imputabilidad, etc,), insinúan un fallo en los servicios sociales y educativos, así como en la auténtica integración. En otras palabras, el Sistema Penitenciario representa un desacierto en la política, concebida como la búsqueda del bien común, esencial para el conjunto de la sociedad.

Consideramos que el Teatro tiene el poder de transformar vidas, al conectar a los participantes con sus registros emocionales primarios, al devolverlos al juego y a la libertad, esa palabra que toma tantos sentidos en estos días. Pero claro, el contexto sobre el que versa esta presentación, el encarcelamiento, nos lleva a explorar el potencial del Teatro para empoderar a los individuos, promover el crecimiento personal y fomentar la reintegración social.

Se dice siempre que el Teatro proporciona una plataforma para la autoexpresión, permitiendo a los individuos, en este caso encarcelados, explorar sus emociones, pensamientos y experiencias. Pero… ¿hasta dónde permite el Sistema que, a través de la actuación, la improvisación y los juegos de rol, los participantes puedan obtener una comprensión más profunda de sí mismos y desarrollar empatía hacia los demás?

También se le atribuye al Teatro proporcionar habilidades valiosas que pueden facilitar la reintegración de los individuos en la sociedad. Al participar en producciones teatrales colaborativas, los participantes desarrollan habilidades de trabajo en equipo, resolución de problemas y resolución de conflictos. Al encarnar diversos personajes y compartir sus historias, los participantes pueden desafiar las etiquetas estigmatizantes asociadas con el encarcelamiento.

Por último, pero no menos importante se ha demostrado que el Teatro, al proporcionar una salida creativa, permite a los participantes expresar y procesar sus emociones, lo que conduce a una mejor salud mental reduciendo el estrés, la ansiedad y la depresión entre los participantes.

En la coyuntura política actual, donde se pide mano dura, cárcel o bala, y en paralelo se desfinancian el arte y la cultura, se hace necesario reflexionar sobre las prácticas teatrales en contextos de encierro para sostenerlas, reforzarlas y dotarlas de sentido emancipador no sólo para quienes las reciben sino también para los que ejercemos la docencia en esos entornos.

La Ley 24.660 LEY DE EJECUCIÓN DE LA PENA. PRIVATIVA DE LA LIBERTAD, establece que el fin de la pena es “(…) lograr que el condenado adquiera la capacidad de

comprender y respetar la ley procurando su adecuada reinserción social, promoviendo la comprensión y el apoyo de la sociedad" (p. 1).

Asimismo, que "El condenado podrá ejercer todos los derechos no afectados por la condena o por la ley..." (p. 1). Reinsertar al penado a la sociedad implica, además de cubrir sus necesidades básicas, brindarle acceso a educación, contención psicológica y recreación artística como medio de expresión.

En el año 2011, en el Servicio Penitenciario de la Provincia de Catamarca se inició el Programa de Prelibertad, que permitía a los condenados participar en programas intensivos de preparación para su salida al entorno libre, en conformidad con la Ley Nacional N° 24.660. Este programa, implementado por Miguel Ángel Pioli como Director General del Servicio Penitenciario, contempla un análisis individualizado de la situación personal de cada interno al momento de conceder beneficios anticipados (Salidas Transitorias, Salida Laboral, Libertad Asistida, Libertad Condicional) o, al cumplirse la pena impuesta. Como parte de esta iniciativa se lanzó una convocatoria a docentes de Educación Artística con el objetivo de desarrollar proyectos destinados a los internos.

Fue en este punto donde, junto con mis compañeros, Romina Campos en el Penal de Mujeres y Luis López Ramírez en el Penal de Varones, nos cuestionamos: ¿Cuál es el papel o la capacidad del teatro en el ámbito carcelario? La respuesta inicial: puede ser todo o nada. En principio, la propuesta se percibe como una actividad de entretenimiento, lo cual tiene mucho sentido en un entorno en el que nadie está por elección propia. La necesidad de distracción en un contexto de reclusión se entrelaza con otras necesidades vitales que todo individuo anhela satisfacer.

En ese espacio, el teatro se encuentra con personas afectadas por el encierro, tanto a nivel psicológico como físico. Las horas sin ocupación, la desconexión con la realidad y las familias generan estados de angustia extrema y pérdida de sentido. Los reclusos experimentan una crisis existencial sin parangón. Sin obviar la importancia del entretenimiento, decidimos, junto con mis colegas, elevar la apuesta. Nos propusimos que el teatro fuera un refugio de libertad que permitiera a los internos reflexionar sobre su presente para así generar alternativas para su futuro.

Hannah Arendt afirma que el teatro es *"*el arte político por excelencia; sólo en él se traspone en arte la esfera política de la vida humana*"* (Arendt, 2005, p. 216). Esta afirmación sugiere que el teatro como práctica contribuiría a activar la esfera política de la vida del individuo. Y va más allá, recupera y redefine el concepto de *Acción*, nos dice que la praxis es "la única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia" (2005, p. 35);

establece la relación con la pluralidad de los hombres como la condición básica para el desarrollo de todas las actividades humanas: y que asegura la distinción entre ellos, es decir, la certeza de que todos y cada uno pueden diferenciarse de otros desde su propia singularidad. También reflexiona sobre la relación actor - espectador como herramienta para cuestionar su propia teoría política, a propósito de un fenómeno artístico - político como la práctica teatral carcelaria.

Pero, para que una acción se vuelva política, aclara Arendt (2005), debe ir acompañada del discurso, y aquí coincide con Paulo Freire, en la necesidad de apropiarse de la palabra y de hacerla circular de manera tal que las personas puedan estar unas con otras y que, por ende, se reconozcan desde la propia diferencia, es decir "que se diferencien en vez de ser meramente distintas" (Arendt, 2005, p. 206). Entonces acción y discurso nos distinguen del resto de los seres vivos. Como dice William Hazlitt (2002) "El hombre es el único animal que ríe y llora, porque es el único que percibe la diferencia entre lo que las cosas son y lo que deben ser" (Hazlitt, 2002, p.7).

Para la primera experiencia, el espacio elegido fue la Cárcel de Mujeres de la provincia de Catamarca y, la propuesta consistía en la realización de dos talleres simultáneos: uno de pintura y otro de teatro, ofreciendo a las internas la posibilidad de elegir uno de esos lenguajes para desarrollar actividades grupales y complementarias. Es decir, que las internas que eligieran Teatro participarían de la producción de una obra teatral, mientras que las que eligieran Pintura trabajarían en el diseño de la escenografía y utilería para dicha obra.

En una reunión de presentación nuestra (los docentes del proyecto) con las internas, se dialogó con ellas para conocerlas y para compartir las expectativas, que tanto ellas como nosotros teníamos del proyecto.

Una segunda reunión, elegimos experimentar con los dos lenguajes, elaborando collages, dibujos y pinturas. Se realizaron algunos juegos teatrales, hablamos sobre libros, autores y actores. Así elegimos como obra teatral para producir, *La Nona* de Roberto Cossa.

En cuanto a la constitución del grupo, era notable el espíritu de equipo que existía, cada una en su función, las de teatro leían su texto y, las de pintura iban sugiriendo alternativas a la puesta en escena. La comunicación entre ellas es muy buena, salvo contadas ocasiones en las que había desacuerdos que, por supuesto, no pasaban a mayores. Se notaba también cierta jerarquía entre ellas y que eran muy respetuosas de esa "estructura".

En cuanto a la producción artística, el grupo tuvo siempre buena actitud para las consignas de trabajo que tuvimos. La elección de la obra *La Nona* fue un acierto, ellas vieron en el texto una posibilidad de expresión relacionada con el humor, pero también encontraron un reflejo

de cosas por las que cada una de ellas, o alguna de sus compañeras, habían pasado y, eso las motivaba a leer y a trabajar en la obra.

Desafortunadamente, la experiencia no tuvo un buen final. Si bien el proyecto era difundido como un logro de la gestión del comisario Pioli, la realidad era que los gobiernos locales de la cárcel, jefes de turno, encargados de guardia, etc. tenían una marcada resistencia a los talleres. Nos tocó varias veces llegar al edificio y, que la guardia nos dijera que ninguna de nuestras alumnas quería participar (indirectamente, que nos fuéramos). Nos comunicaron tiempo después de finalizado el taller, que el problema era que las internas quedaban como locas después del teatro y, no prestaban atención a la misa, que un sacerdote les daba cada miércoles después de nuestro taller.

Nos hubiera gustado poder mostrar un producto final, para ellas también hubiera sido un logro importante hacer algo en equipo. Pero no fue del todo una mala experiencia, porque nos sugirió, para proyectos futuros, reflexionar sobre los lenguajes artísticos como medio de expresión en / del encierro, para que los reclusos puedan contar lo que les pasa, pero también para hacer catarsis a través del arte.

Hacia el año 2013, ya con el profesor Luis López Ramírez, entramos en contacto con el Centro de Teatro do Oprimido (CTO), en Río de Janeiro y empezamos a incorporar la perspectiva y las técnicas de este Método, creado por Augusto Boal a partir de los escritos de Paulo Freire, especialmente de la Pedagogía del Oprimido, en nuestros proyectos de teatro tanto comunitario como en el contexto de encierro. Es decir, ya no nos enfocábamos tanto al aspecto recreativo o divertido del Teatro sino a pensarlo como una herramienta política, de reflexión y transformación social.

En el 2015 recibimos la invitación para desarrollar un Taller de Teatro en el Penal de Miraflores, que aloja a varones. Superando la inexperiencia con la que trabajé en el primer taller. Para esta propuesta hice un trabajo de investigación documentándome sobre experiencias previas en otros lugares del país, del continente, etc. Ahí me encuentro con el registro del trabajo de la profesora Gina Bellincanta (1990) en el Instituto Penitenciario Dr. Julio Herrera, la ex cárcel de Catamarca, que se encontraba en el centro de la ciudad. Su proyecto, denominado “Detrás del Portón” (1990) se extendió por 4 años a principios de la década del 90 y tuvo un notable éxito en cuanto a producciones y convocatoria dentro del penal.

Para nuestro proyecto *Taller Libre de Teatro* nos planteamos pedagógicamente abordarlo como un proceso integral desde lo artístico y lúdico, pero también desde lo ideológico, para el desarrollo de capacidades que propicien la emancipación del individuo, con juicio crítico y

capacidad de generar opciones para su vida. Dice Augusto Boal (2001) que el hombre "hace teatro porque es la única especie que puede hacer y observarse al mismo tiempo" (Op cit. p.35), es sujeto y objeto, por lo que las manifestaciones teatrales son intrínsecas a la naturaleza humana, ese proceso de reflexión-acción genera concientización y, por ende, libertad. Al mismo tiempo, al realizarse una acción dialógica, la persona se ve a sí misma en relación con los demás, con la sociedad. Específicamente, los internos pueden analizar junto a otros las causas que lo llevaron a estar presos, replantear situaciones y escenarios en la ficción para ensayar una respuesta que después pueda extrapolarse a la realidad.

Paulo Freire (1999) plantea la acción dialógica como impulsora de la emancipación ya que, al apropiarse de la palabra, la persona puede apropiarse de su vida y del mundo circundante. A los fines de nuestro proyecto eso se traducía en docentes e internos participando de una comunión que restauraría la imagen que tienen de sí mismos y reforzaría su autoestima, trabajando en un proyecto grupal donde sus aportes crean y recrean sus propias ideas sobre las relaciones, el mundo, la vida y así obtienen libertad. Además, generar una responsabilidad en el taller de teatro, ya sea actuar, hacer música, realizar los vestuarios o la escenografía, les devuelve la práctica de la responsabilidad y la confianza en sí mismos y en los demás.

Esta experiencia del Taller en el Servicio Penitenciario, durante el año 2017, finalizó con una puesta realizada en el Cine Teatro Catamarca. La obra "Julito", una adaptación propia de un cuento de Fontanarrosa (2003), subió al escenario en los cuerpos y las voces de los internos del Penal de Miraflores. Brillaron, habían ensayado, se habían comprometido con un proyecto colectivo, pero también habían jugado, habían sido ACTORES. Sus seres queridos habían llenado la sala más importante de Catamarca, muchos de ellos pisaban por primera vez un teatro y, en algunos casos que pudimos escuchar, también sentían por primera vez el orgullo de ver a ese miembro de su familia actuando, siendo artista y siendo feliz.

Sabemos entonces que las leyes parecen buscar el bien común, pero a no olvidar que son promulgadas en pos de mantener un *status quo*. El delincuente nace en una cultura que no termina de aceptarlo y ésta, por el bien de todos, lo encierra, la institución penal que debe reincorporarlo fracasa, se extiende la condena o se espera a que el individuo se readapte o reincida y recomience el círculo. Porque cuando los presos cumplen su condena deben volver a una sociedad de clases, de desigualdades, de excluidos, de niños y ancianos con hambre y con otras necesidades básicas insatisfechas. Pero a ellos se les suma el estigma del delito, que los persigue, que los marca y los señala, lo que complica mucho más esa reinserción que busca el Sistema Penitenciario.

Bibliografía:

Arendt, H. (2005). La condición humana. Paidós.

Boal, A. (2001). Juegos para actores y no actores. Alba Editorial.

Boal, A. (2018). Teatro del oprimido. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Foucault, M. (1994). Vigilar y castigar. Siglo XXI.

Freire, P. (1999). Pedagogía del oprimido. Editorial Siglo XXI.

Hazlitt, W. (2002). Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818). CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 7, 69-94.

Ley de Educación Nacional Nº 26.206.

Sitios Web:

Ley de Educación Nacional N° 26.206. (n.d.). Argentina.gob.ar. Recuperado el 15 de Junio de 2024, desde https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/ley-de-educ-nac-58ac89392ea4c.pdf

HUELLAS DEL TRABAJO DE ILUMINACIÓN ESCÉNICA ENTRE BRASIL Y ARGENTINA PARA LA HISTORIA DEL ESPECTÁCULO

Berilo Luigi Deiró Nosella. berilonosella@ufsj.edu.br
(UFSJ).
Fabiana Siqueira Fontana. fontana.fabiana@ufsm.br
(UFSM).
Traducción: Gabriela Torrano Ciancio
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).Brasil
Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq, Brasil).
Proyecto de investigación: "La documentación de la iluminación escénica como forma de hacer, formular y transmitir conocimiento"
GT 1: Análisis de procesos creativos.

Palabras clave: Genética teatral; historia del espectáculo; historia oral; procesos creativos en iluminación escénica.
Resumen: Esta comunicación presentará las premisas metodológicas de la investigación "La documentación de la iluminación escénica como forma de hacer, formular y transmitir conocimiento", desarrollada en el ámbito del Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) da Universidade Federal de São João del-Rei. Utilizando metodologías de historia oral y genética teatral, para la investigación se entrevistó a artistas-técnicos de iluminación escénica y se recogió a documentos producidos en su trabajo creativo, con el objetivo de estudiar los procesos de creación de ese lenguaje como elemento constitutivo del espectáculo escénico en un análisis comparativo entre la dimensión oral y la dimensión documental del trabajo de iluminación escénica. De este modo, pretendemos presentar las premisas metodológicas de la historia oral y la genética teatral utilizadas en la investigación, así como algunos resultados parciales de los primeros análisis.

Cuando llegamos a la taquilla de un teatro, elegimos nuestros asientos y compramos nuestras entradas.
¿Quiénes son las personas que nos atienden? Los taquilleros.
¿Y la pareja que recibe las entradas y nos da la bienvenida? Los boleteros.
¿Y el amable funcionario que nos acompaña hasta nuestro asiento? Los acomodadores.

¿Y cuándo empieza el espectáculo?
Después de la tercera señal, ¿quién abre el telón? El hombre del telón.
El decorado de la obra es una gran sala con una enorme ventana al fondo. ¿A quién se le ocurrió? Al escenógrafo.
Detrás de la ventana, una tela llamada ciclorama imita el cielo y se ilumina al amanecer. ¿Quién lo ha colgado? El maquinista.
¿A quién se le ocurrió el color que aporta claridad al cielo? El diseñador de iluminación.
¿Y quién colocó los reflectores en esa posición? El técnico de iluminación.
¿Y quién hace ahora la magia? El operador de iluminación.
(...)
¿Había un programa con todos los nombres de estos técnicos?
No lo vi...

(Jorge Ferreira Silva, 2020, p. 11-14.)

En la primera etapa del proyecto de investigación, el objetivo consistió en entrevistar a profesionales de la iluminación escénica, desde iluminadores, creadores, técnicos, operadores, es decir, aquellas personas que, de alguna manera, realizan el trabajo de la luz en el espectáculo y, en este trabajo, producen y utilizan lo que estamos llamando documentos de iluminación escénica. El objetivo era entender un poco qué son esos documentos, cómo identificarlos y crear una cierta tipología de estos. Esta elección se basó en la idea de que examinar los documentos de la creación de un oficio técnico-artística del espectáculo, en este caso la iluminación escénica, era un primer paso para construir una historia del espectáculo desde la perspectiva no sólo del espectáculo, sino de su creación; y no sólo de la creación del actor, director y/o dramaturgo.

Empecemos por la pregunta básica: "¿qué es un documento?" y aquí partimos del significado que la archivología da a esta palabra. Un documento, desde la perspectiva de la archivología, es el instrumento o el resultado de una acción y actividad humanas, que queda registrado en un soporte. Así, si alguien necesita llevar a cabo una acción y, en consecuencia, registra algo relacionado con esa acción, está creando un documento. En este sentido, un documento es un registro que básicamente actúa de dos maneras en relación con la acción humana: ayuda en la acción al mismo tiempo que permanece como resultado del registro de esta acción. En este sentido, es la actividad que generó el documento, debido a sus propias necesidades, la que define qué tipo de documento es este o aquel.

> [El tipo de documento] es el carácter o atributo de un documento que, originado por la actividad administrativa a la que sirve, se manifiesta en una disposición, formato y contenido distintos y sirve de elemento de clasificación. (Vázquez, 1987, p. 181)

Asimismo, en un segundo paso, partimos de la genética teatral para entender también las posibles definiciones de documento, en este caso más centradas en entenderlo desde la perspectiva del investigador de las artes escénicas. Como registro de una acción, que es un acto de creación escénica, desde la perspectiva de la genética, el documento es un registro de exactamente ese acto creativo y su curso de acciones. Son restos del propio pensamiento creativo del artista, registrados en actos de creación, y por lo tanto son fuentes fundamentales para estudiar los procesos creativos del espectáculo.

> La creación es un movimiento que surge en la confluencia de la tendencia y el acaso. Los documentos del proceso y los relatos retrospectivos consiguen a veces registrar la acción del acaso en el camino de la creación. Se captan momentos de evolución fortuita en el pensamiento del artista. (Salles, 2004, p. 33).

Aún hoy, los estudios de historia del teatro y del espectáculo prestan poca atención a esas fuentes a la vez de estudiar los procesos creativos del espectáculo, incluso cuando se centran en los llamados trabajos técnico-artísticos, como la iluminación, la escenografía, el vestuario, etc. De los documentos llamados "técnicos", lo que se suele encontrar son dibujos de vestuario y escenografía, y deducimos que es porque se les presupone un valor artístico. Se entiende que ese dibujo, más que un documento técnico del proceso de creación de ese espectáculo, es un dibujo de artista, es decir, se entiende como una obra de arte. Lo mismo puede ocurrir con las fotografías escénicas.

Del ya reducido número de investigaciones que utilizan estos documentos como fuentes, destacamos que los documentos de diseño de iluminación y sonido son los menos frecuentes, lo que lleva a un desconocimiento de lo que son y de cómo pueden ser útiles para la investigación de la historia del espectáculo y otros campos de los estudios teatrales. Como explica Paul Thompson (1998, p. 21): "Cuando no hay historia disponible, se la crea", y el propio Thompson nos apunta en la dirección de la historia oral, porque política y metodológicamente debería suponer un cierto cambio de enfoque.

> Así, el historiador de la educación se ocupa de las experiencias de alumnos y estudiantes (...). El historiador militar y naval puede mirar más allá de la estrategia y el equipamiento de los mandos para conocer las condiciones, las recreaciones y la moral de los soldados rasos y de bajo rango. El historiador social puede pasar de los burócratas y los políticos al mundo de los pobres, y aprender cómo los pobres veían al asistente social y cómo sobrevivían a sus negativas. (Thompson, 1998, p. 26).

En el campo de los estudios teatrales, este cambio de enfoque, que ya se había producido de la escena para el público en los estudios de recepción, se está produciendo aquí, y debe considerarse cada vez más, en un cambio del lugar desde el que miramos: del escenario a los pasillos, a encima de la urdimbre, a los sótanos, almacenes y talleres de los teatros. Y ello a través de la mirada y la expresión de quienes trabajan realmente en esos espacios.

> La historia oral es una historia construida en torno a las personas. Da vida a la propia historia y esto amplía su alcance. Admite héroes no sólo de entre los líderes, sino de entre la mayoría desconocida del pueblo. (...) Lleva la historia a la comunidad y extrae la historia de dentro de la comunidad. (...) Al mismo tiempo, la historia oral propone un desafío a los mitos establecidos de la historia, al juicio autoritario inherente a su tradición. Y ofrece los medios para una transformación radical del significado social de la historia. (Thompson, 1998, p. 44).

Escuchar estas voces y comprender su universo de trabajo y acción creativa significa entender esos documentos, y luego comprender su potencial como fuentes de estudio e investigación en nuestro campo. Por tanto, era necesaria una metodología para pensar y comprender estos nuevos materiales, y así tratamos de emprenderla. Así que un segundo paso, después de adoptar una definición de documento y el camino de la historia oral para acceder a ellos, fue entender el universo de las funciones y oficios de la iluminación escénica, ya que estos serían los espacios de acción que específicamente requerirían y por lo tanto producirían cada documento. Por ejemplo, en la función de iluminación escénica, está el iluminador, el operador, el programador, el equipo que monta la luz, los ayudantes, etc. En cada oficio, cada parte tiene sus propias necesidades y especificidades, lo que lleva a cada uno a generar un nuevo documento o a producir especificidades en un documento común a varios oficios. En esta percepción, ya hay una pista importante sobre el carácter histórico geográfico de estos documentos, porque los documentos y sus marcas específicas de funciones y oficios están determinados por dinámicas de producción específicas, es decir: ¿cómo se organiza la creación y producción de un espectáculo en un contexto histórico y geográfico determinado?

En este sentido, es importante subrayar que entender la producción de documentos a través de la acción de la producción del espectáculo significa entender que los documentos se producen, y deben interesarnos como investigadores, en varios ámbitos de esta producción: creación, realización, ejecución, difusión, recepción, procedimientos burocráticos jurídicos y

económicos.

Creemos que el papel de estas actividades, que constituyen funciones y oficios, en un conjunto que dialoga con el producto final, el espectáculo, puede proponer nuevas perspectivas históricas, trayendo a escena voces y saberes que normalmente no son considerados en nuestra historiografía más consolidada. ¿Y por qué no se los tienen en cuenta? Hay algunas razones.

La primera implica entender que, en el caso de la investigación y de los investigadores que tienen como fuente de investigación los documentos y los fondos documentales, lo que define lo que se entiende por documento, que al mismo tiempo está directamente relacionado con lo que se conserva y salvaguarda como documento, está directamente relacionado con lo que se estudia, cómo se estudia y qué perspectiva se adopta sobre los objetos de investigación. La pregunta inicial sobre por qué ciertas voces están ausentes podría traducirse en la pregunta: ¿por qué estos documentos están ausentes o, al menos, menos presentes en los archivos y en la investigación? Ya fue dicho que una hipótesis es que no se los entienden como artísticos, como los dibujos mencionados. Otra es la dificultad para identificar y comprender el documento en sí. Por ser constituido por conocimientos específicos sobre cómo se hacían las cosas, sería necesario que el lector de este documento tuviera un mínimo de estos conocimientos. Esta hipótesis, aparentemente de carácter técnico, puede desdoblarse en una lectura social más compleja si la combinamos con la primera hipótesis sobre si el documento es o no artístico. Hay que entender aquí una cuestión filosófica: existe una diferencia cultural entre cómo se constituye el hacer de algo y el conocimiento de este hacer, lo que se traduce en última instancia en una distancia entre el conocimiento y el hacer concreto en sí, aunque el conocimiento se origine en este hacer. Esta distancia no es formal o práctica, es, como apuntamos, cultural e histórica, y está directamente relacionada con una cierta jerarquía de voz, una cierta comprensión de los lugares históricos y sociales de cada una de estas dimensiones - el saber y el hacer.

Con esta comprensión, que es política y social, llegamos a otra cuestión metodológica de la investigación: ¿cómo, entonces, estudiamos estos documentos de creación teatral? Como ya destacamos que la cuestión del uso del documento es fundamental, propusimos partir de una idea general y desmenuzar el documento precisamente investigando cuál era su uso, es decir, para qué fue creado. El primer paso, por tanto, es averiguar por qué está configurado de una determinada manera, en vista de cómo satisface las necesidades de los artistas y las técnicas que lo produjeron y utilizaron. Esto significa que estudiamos el documento intentando comprender qué actividades representa. ¿Para qué se utilizó? ¿Por qué se compuso así? ¿Por

qué tiene el aspecto que tiene? Así, empezamos estudiando los manuales u obras de referencia sobre la creación teatral, por ejemplo diccionarios de teatro, manuales técnicos o publicaciones técnicas, en busca de información que revele exactamente cómo se hace teatro.

A partir de este conjunto, definimos una tríada metodológica, que no sigue necesariamente un cronograma lineal, que sería: estudios de manuales técnicos teatrales, diálogos con los propios profesionales de iluminación escénica y estudios de los documentos producidos por estos profesionales en su trabajo. Además, se definió una estructura básica para un guión de intereses abordados en el diálogo con los profesionales, anticipando una línea para la elaboración de un guión básico para las entrevistas/diálogos.:

- Trayectoria profesional;
- Metodologías de trabajo;
- Producción documental;
- Relación profesional y personal con esta producción de documentos;
- Posibles aspectos pedagógicos de esta relación.

En el caso concreto de la iluminación escénica, esta estructura pretendía, en relación con el proceso de trabajo (en las dimensiones de aprendizaje del oficio, su realización y su transmisión entre oficios), que el entrevistado informará de cómo y qué documentos se producían o utilizaban en este proceso de producción.

La estructura básica de la entrevista elaborada para la investigación es que se sigue:

Guión de entrevista de investigación sobre iluminación:

01. Por favor, indique su nombre y la fecha de hoy para registro

02. ¿Cúal es tu profesión?

03. Díganos cómo empezó en esta profesión, cómo se convirtió en (nombre de la profesión). ¿Cómo aprendió su profesión?

04. ¿Qué hace un (nombre de la profesión)?

05. ¿Cómo describiría las actividades, prácticas y formas de llevarlas a cabo? ¿Dirías que hay un método establecido, una especie de paso a paso?

06. Cuando estás ejerciendo tu profesión, ¿utilizas algún tipo de soporte de registro (haces notas, dibujos, fotografías, vídeos, etc.), tanto si los produces tú mismo como si los producen otros?

07. ¿Cómo desarrolló o aprendió a utilizar esos medios? (¿Lo aprendió de alguien o lo desarrolló a partir de su propia experiencia?)

08. Cuando la luz está lista, además de su puesta en escena, ¿qué documentos produces para registrarla? Descríbalos y sus funcionalidades.

09. ¿Para qué crees que sirven estos documentos?

10. ¿Qué ocurre con estos documentos cuando se estrena o termina el espectáculo? ¿Te los quedas tú, se los queda alguien?

11. ¿Cómo aprendió a hacer esos documentos?

12. ¿Cuál es tu relación con esos documentos después del estreno de la obra? ¿Se los da a alguien? ¿Los conservas vos u otra persona?

13. Háblenos de una o dos obras que hayan sido memorables en tu carrera y por qué lo fueron.

14. ¿Tiene los documentos de esa(s) obra(s), o sabe si están guardados en algún lugar?

15. ¿Dispone de un conjunto o de un solo documento de un espectáculo que pueda compartir con nosotros para nuestra investigación?

Otro punto metodológico se refería a definición temporal y geográfica, ya que el segmento profesional elegido tendía a comprender diferentes aspectos del trabajo con iluminación. En este caso, el factor financiero tuvo su peso, pero fundamentalmente se buscó una muestra basada en la localización de la investigación, Brasil, en sus relaciones con Europa, en este caso específico Italia, considerando la fuerte migración de profesionales de la técnica escénica de Italia a Brasil a lo largo del siglo XX; y en sus relaciones con América Latina, en este caso Argentina, considerando la proximidad, no específicamente geográfica, sino también el tránsito de experiencias teatrales en la historia de los dos países y también en sus relaciones con Europa/Italia. El grupo de personas entrevistadas y cuyos documentos fueron recogidos fue el siguiente:

Nombre del entrevistado	Nacionalidad	Papel desempeñado por el entrevistado
Alice Colla	Italia	Diseñadora de iluminación
Andrea Giretti	Italia	Diseñador de iluminación y Coordinador de iluminación del Teatro alla Scala di Milano

Aurélio de Simoni	Brasil	Diseñador de iluminación
Beto Bruel	Brasil	Diseñador de iluminación
Carlos Kur	Brasil	Diseñador de iluminación
Claudio de Pace	Italia	Diseñador de iluminación y Coordinador de iluminación del Piccolo Teatro di Milano
Denilson Marques	Brasil	Diseñador de iluminación y Técnico de iluminación escénica en la Universidad de São Paulo
Eli Sirlin	Argentina	Diseñadora de luces y Ex Coordinador de la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires
Fabrizio Crisafulli	Italia	Director Teatral y Diseñador de iluminación
Fernanda Matos	Brasil	Diseñadora de iluminación
Francisco Turbiani	Brasil	Diseñador de iluminación y Profesor de iluminación escénica en SP Escola de Teatro
Gonzalo Cordova	Argentina	Diseñador de iluminación, presidente de la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina y profesor de la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires
Guilherme Bonfanti	Brasil	Diseñador de iluminación y coordinador del curso de iluminación escénica en SP Escola de Teatro
Jorge Pastorino	Argentina	Diseñador de iluminación
Karina Figueiredo	Brasil	Diseñadora de iluminación y coordinadora del curso de iluminación escénica en MT Escola de Teatro
Leandra Rodrigues	Argentina	Diseñadora de iluminación
Liliana Iadeluca	Italia	Diseñadora de iluminación y profesora de Accademia di Belle Arti di Palermo
Luigi Biondi	Italia	Diseñador de iluminación
Luiz Paulo Nenem	Brasil	Diseñador de iluminación
Marcelo Andrade	Brasil	Diseñador de iluminación y técnico de iluminación en el Teatro das Artes – RJ
Marco Filibeck	Italia	Diseñador de iluminación y Coordinador de Iluminación jubilado del Teatro alla Scala di Milano
Matías Sendón	Argentina	Diseñador de iluminación
Melissa Guimarães	Brasil	Diseñadora de iluminación

Nadia Luciani	Brasil	Diseñadora de iluminación y profesora de iluminación en la Universidad Estatal de Paraná
Nadja Naira	Brasil	Diseñadora de iluminación
Pasquale Mari	Italia	Diseñador de iluminación
Paulo Cesar Medeiros	Brasil	Diseñador de iluminación
Ruben Daniel Conde	Argentina	Director técnico del Teatro Colón
Taty Kanter	Brasil	Diseñador de iluminación y Técnico de Iluminación Escénica en la Universidad Estatal de São Paulo;
Valeria Lovato	Brasil / Itália	Diseñadora de iluminación, Programadora de iluminación en el Teatro alla Scala di Milano y fue coordinador de iluminación en el Teatro Municipal de São Paulo por 8 años

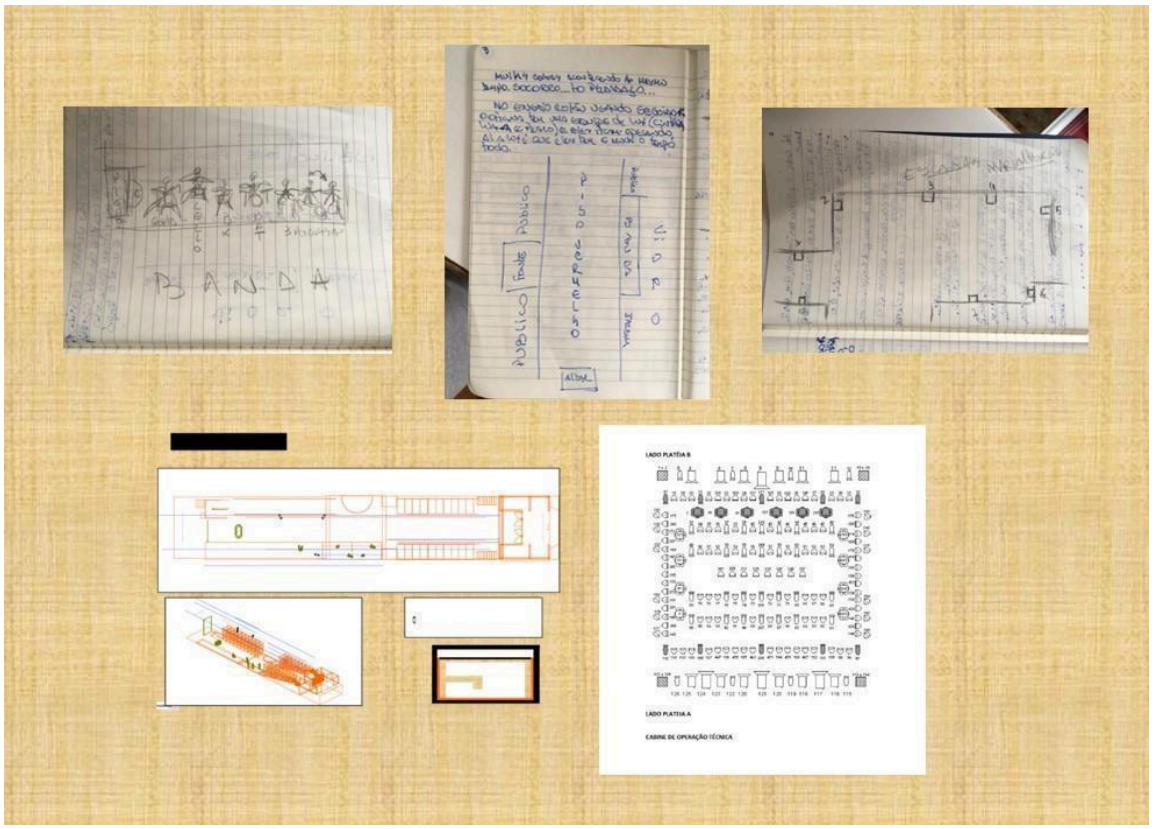
Para concluir, como una demostración, puesto que la investigación aún está en curso y en las etapas iniciales de análisis del material recogido - entrevistas y documentos - hemos citado dos breves extractos de dos entrevistados - Guilherme Bonfanti, diseñador de iluminación brasileño de São Paulo, y Gonzalo Cordova, diseñador de iluminación argentino de Buenos Aires - y los hemos ilustrado con algunos documentos producidos por ellos. Los fragmentos elegidos y los respectivos documentos pretenden mostrar cómo existen semejanzas y diferencias en la forma de entender la profesión, en el método de trabajo y en aspectos del trabajo, y eso se refleja también en las diferencias en la producción documental, pero de igual manera, mismo con un iluminador brasileño y otro argentino, el tono general de la producción documental tiene similitudes perceptibles. Estas líneas serán nuestro objeto de análisis desde ahora hasta el final de la investigación. Las entrevistas fueron grabadas y transcritas para la investigación, y sólo estarán disponibles al final del análisis.

Guilherme Bonfanti:
¿Cómo llama a la profesión?
"Light desinger. (...) Creo que es un profesional del teatro, un profesional de la puesta en escena, que tiene un conocimiento específico del equipamiento, del lenguaje y articula este conocimiento con los demás conocimientos del arte teatral, no sé, es un poco vago, tal vez, todo esto, no es nada más que yo conozco el equipamiento, conozco los accesorios que van con el equipamiento, conozco la articulación, el uso de ese equipamiento en relación con la construcción de atmósferas, la estética de la obra. Dialogo con el director, con el escenógrafo, con los actores, con la música, y articulo este conocimiento específico de

equipamientos, cómo manejarlo, cómo utilizarlo, para construir un discurso de iluminación en la obra. (...) Así que sería un artista de la luz, si lo tradujéramos".

¿Cómo haces tu proceso creativo, cuál es el primer paso cuando empiezas a trabajar en la creación de una nueva luz?

"Lo principal para mí es entender primero el tipo de materialidad con la que voy a trabajar, me refiero a la materialidad en términos del material que compone la puesta en escena y la propia luz. Sería el espacio, si es una habitación, cuál es la textura, el color de las paredes; si es en la calle, cuáles son los edificios, los postes, los árboles; a partir de ahí viene la materialidad técnica. No puedo utilizar el mismo equipo en la habitación y en la calle que describí, así que necesito encontrar fuentes de luz (focos, linternas, velas, lámparas antiguas) que su materialidad y la luz que emite encajen con la materialidad de ese espacio. En primer lugar, tengo que ir al espacio, estar en el espacio."



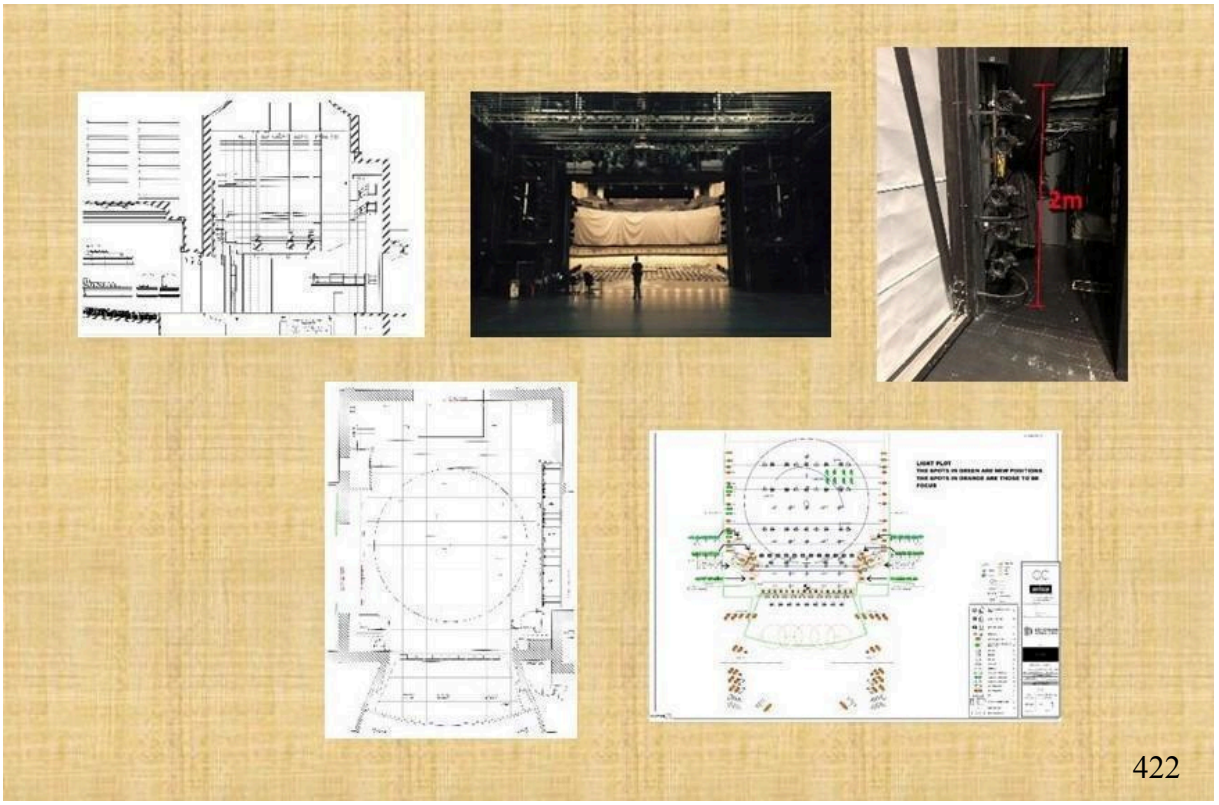
Gonzalo Córdova:

¿Cómo llamas a tu profesión?

"Diseño de iluminación (...) Un diseñador de iluminación hace todo el proceso de creación, desde leer el texto o conocer el proyecto a iluminar, hasta organizar el equipo necesario para hacerlo. A menudo también tiene que ver con la contratación de equipos o técnicos para montarlo. Después, el diseñador comparte ideas, sueños y percepciones con el director de la idea. También hacen ensayos, cambian ideas, hasta que producen un dibujo propiamente dicho en portugués, donde están todas sus ideas".

¿Cómo se desarrolla tu proceso creativo, cuál es el primer paso cuando empieza a trabajar en la creación de una nueva luz?

"Lo primero que necesito saber, y dónde, es el espacio. Necesito un plano detallado del espacio, con toda su descripción técnica. (...) El trabajo que realizo es una producción virtual, por ejemplo, siempre me cuesta mucho averiguar los nombres de las varillas, los nombres de las posiciones, porque la mayoría de las veces los teatros tampoco tienen estos nombres, así que soy muy preciso a la hora de construir este modelo, porque después de eso tengo una organización muy clara de mis necesidades, así que no es sólo contemplar una experiencia visual, es también una forma de organización."



Bibliografía:

Silva, J. F. (2020). Os invisíveis do teatro: primeiro ato. Intermezzo Editorial.

Thmpson, P. (1998). A voz do passado: história oral. (2nd ed.). Paz e Terra.

Salles, Cecilia A. (2004). Gesto Inacabado: processo de criação artística. (2nd ed.). FAPESP; Annablume.

Vázquez, M. (1987). De archivos y archivistas: homenaje a Aurelio Tanodi. Organização dos Estados Americanos.

CORPORALIDADES ABYECTAS: EL GESTO COMO RESISTENCIA.

Paula Marta Otero. pauotero0431@gmail.com
Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes del Movimiento.
GT 5: La escena en cuerp(e)s.

Palabras clave: Cuerpo; danza; experiencia perceptiva; género; gesto.
Resumen: La escena de la danza occidental se ha caracterizado históricamente por mostrar corporalidades femeninas que representan estándares hegemónicos en relación a las proporciones físicas de sus extremidades, belleza, juventud y virtuosismo técnico. En contraposición a este adoctrinamiento normativo, me propongo indagar, a través de mi propia práctica como investigadora, coreógrafa y bailarina de la obra de teatro-danza "En Aguas de Yerma", acerca de una metodología compositiva que exhiba en escena las experiencias de los cuerpos de mujeres "comunes", alejados de los cánones académicos de la danza, en un intento por recuperar en sus gestos, la dimensión política, en que arte y vida se encuentran (Agamben).

Introducción

El análisis que se desarrolla a continuación se centra en la metodología compositiva de la obra de teatro-danza "En Aguas de Yerma" , que he compuesto y dirigido en noviembre de 2023, a partir de las improvisaciones y exploraciones llevadas a cabo durante el Taller de Movimiento Creativo, espacio de práctica semanal para mujeres de una franja etaria que va desde los 40 a los 78 años, residente ellas en CABA, que tienen la particularidad de ser bailarinas *amateur*; entendiendo con esto que no han tenido formación académica en danza, antes de comenzar el Taller.

Sin una pretensión de objetividad y acabado en sí mismas, las reflexiones que comparto seguidamente constituyen un recorrido por mi propia práctica artística como investigadora y coreógrafa; recogiendo hitos del proceso creativo que me permiten dialogar con ciertas dimensiones filosóficas en que las que sustento mi quehacer artístico.

Así mis materiales teóricos se entraman con la práctica compositiva, en un bucle de ideas encarnadas, sensaciones y afectos que residen en las experiencias vividas de cada una de las que hacemos la obra; potenciándose en una propuesta artística, una coreografía que pretende interrogar - desde su planteamiento *abyecto* en torno a los cuerpos en escena - al espectador.

Tomé como punto de partida la obra de teatro "Yerma" escrita por el poeta granadino Federico García Lorca; me inspiré en ella, en su simbolismo, para producir "otra obra": una que se *con-forma* desde el contacto: el contacto con fragmentos de texto, partes de escenas, con los materialidades en dialogo con los estereotipos femeninos que dejan en evidencia la terrible actualidad de los disciplinamientos a los que se ven sometidas nuestras corporalidades, desde comienzos del siglo pasado.

Sumergirnos en las aguas que Yerma no puede beber, a las que no se le permite acceder, será quizás el propósito para que indaguemos, a través de la opacidad de estos cuerpos ajenos al ballet, la potencia, la vitalidad de las formas *abyectas* en escena, invitando con ello a revalorizar la experiencia sensible de los cuerpos "comunes", como práctica contrahegemónica y de resistencia artística.

Yerma … ¿o dejar que el texto se nos haga carne?

"El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana,
y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera".
Federico García Lorca

Yerma es una obra de teatro escrita por Federico García Lorca en 1934 que junto con Bodas de Sangre (1933) y La Casa de Bernarda Alba (1936) constituyen la denominada "Trilogía Lorquiana Teatral".

El origen de la palabra "yerma", según el Diccionario de la RAE, refiere en sus acepciones, a lo "no cultivado, estéril, árido, infecundo". Tratándose de una tragedia rural, Lorca ha jugado en su escritura, con el significado de esta palabra tanto para aludir a la aridez del suelo y su improductividad para los cultivos, como así también nombrando como "Yerma" a la protagonista femenina que no puede concebir hijos. Es decir que, a lo largo de la obra, se suceden situaciones donde la ausencia o presencia del agua, se podría asociar en el plano de lo simbólico, con lo vital o con lo estéril. Algunas de las menciones del autor son:

> *Los hijos llegan como el agua*
> *Parece un chorro de agua que te llena toda la boca.*
> *Los hombres han de darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo.*
> *Quiero beber agua y no hay vaso ni agua (...).*

Se ha dicho que el tema central de la obra es la maternidad frustrada: la protagonista es una mujer criada en el campo que se ha casado con un hombre elegido por su padre, para cumplir

con su deseo de ser madre. Pasa el tiempo, el hijo no llega, y ese "deseo" insatisfecho provoca una tensión dramática que se va profundizando a lo largo de la obra.

En este punto, en el "deseo" es donde decido detenerme para componer la puesta "En Aguas de Yerma". Un deseo que está fuertemente arraigado en los cuerpos femeninos, en sus memorias personales y colectivas, tejidas intersubjetivamente. Un cuerpo sobre el que se sustenta la obra, basada en la recuperación de la *experiencia perceptiva* como categoría desarrollada por el filósofo contemporáneo Maurice Merleau-Ponty, en términos de una revalorización de este cuerpo que se exhibe como experiencia de una subjetividad encarnada.

La experiencia perceptiva del cuerpo y la pregunta por *lo común.*

Leer Yerma. Ponerle voz al texto. Seleccionar ciertos actos de la obra de teatro y bailarlos, sueltos, improvisando, sin un orden preestablecido. Fragmentar: elegir solo escenas que como fotografías me permiten capturar la profundidad del momento: las miradas, las faldas en el aire, las casas, los muros, el agua. Explorar: con qué nos conecta el agua, cuáles son las memorias, las imágenes sensoriales, las afecciones que nos vinculan aún hoy con aquellas mujeres europeas de principios del siglo XX. Y entonces me pregunto: ¿habrá un cuerpo *común*, algo así como un gran archivo de memorias ancestrales femeninas que se develan en el *hacer* cuerpo a través de la práctica artística?

Partir de la corporalidad de las intérpretes para componer. Un cuerpo que es invitado – desde las consignas de improvisación en el Taller - a reconocerse como sujeto de su propia experiencia perceptiva, habilitando desde el contacto con las cosas y con los Otros, la construcción de un mundo que existe porque es vivido por cada uno de nosotros. Así el cuerpo que se constituye como "nudo de significaciones vivientes" (Merleau-Ponty, 1983) no se identifica ya como representación, sino que se va transformando y resignificando en ese contacto intersubjetivo.

Resulta interesante como Merleau-Ponty recurre al arte moderno en su análisis para dar cuenta del mundo percibido, destacando aquellos aspectos que una filosofía de la percepción dice el autor debería reaprender a ver, de forma tal que en las pinturas de Cézanne, en un poema de Mallarmé o en la música de Debussy por ejemplo, podemos "entrar en la cosas", no porque constituyen una imitación del mundo, sino por la *manera* en que se nos presentan a la mirada; revalorizando la experiencia estética de la obra de arte "como una totalidad carnal donde la significación (…) es ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan" (Merleau-Ponty, 2002, p.61).

Plantear aquí un estilo compositivo arraigado en la experiencia implica superar las dicotomías cartesianas que rigen tanto la escritura de la danza académica, como la corporalidad que la produce, alejándonos de un paradigma clásico donde el cuerpo de la bailarina se erige como instrumento virtuoso capaz de ejecutar una coreografía escrita a partir de un vocabulario de pasos predeterminados. Escribo la obra desde la experiencia vivida por cada intérprete individual y colectivamente, como subjetividad abierta al mundo que nos rodea; exhibiendo en escena la potencia que se produce en la composición de un cuerpo (casi) desnudo, presente y en relación.

Ser cuerpo es - en palabras del filósofo francés - "estar anudado a un cierto mundo" (Merleau-Ponty, 1983, p.162); es ser carne, es dejarse ver por el Otro. Y dado que la propuesta artística consiste en realizar un montaje a partir de lo hallado en las prácticas grupales, me pregunto: ¿cómo se me presenta el Otro? ¿cómo abordo el aspecto relacional que posibilita, por un lado, conectar con las percepciones propias de cada una pero sin perder de vista el grupo como totalidad? .

Las cosas. En la etapa de exploración e improvisación de la puesta probamos la interacción con ciertos materiales: elásticos, telas, celofanes, agua. Sus consistencias, sus sonidos, sus texturas nos han permitido construir mundos, recortes que se despliegan en las escenas; despojados de presunta neutralidad, los objetos se nos presentan cargados de afectividad. Dirá Merleau-Ponty:

> Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e, inversamente, viven en nosotros (…). El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él. Los objetos son catalizadores del deseo, el sitio donde el deseo humano se manifiesta o cristaliza (Merleau-Ponty, 2002, p.31).

Aparece el espacio como categoría de análisis: el espacio entre las cosas y los cuerpos, el espacio común construido. Las siete intérpretes estamos en escena durante toda la obra, y en el mismo nivel que los espectadores; haciéndolos formar parte, invitándolos a implicarse con la puesta, con el movimiento o la quietud de las bailarinas, con sus gestos, sonidos, entrando en esa relación con las cosas y con los otros, propia de este estilo compositivo, que refiere a una espacialidad heterogénea, donde forma y contenido están como embrollados, mezclados para la definición *merleaupontiana*, que da cuenta de este nivel de mutua implicancia, en que nos hallábamos entre nosotras pero también con el público. "Tocar es tocarse" sostendrá el

filósofo francés refiriendo a esa dimensión intermedia donde acontece lo ambiguo, en ese envolvimiento mutuo donde la unidad admite la alteridad, sin pretensión de síntesis.

En la composición de la obra, fueron apareciendo la tensión del elástico como muro, contención, frontera, borde: el papel celofán transformado en agua, o como elemento de asfixia, recipiente, protección, y las telas rojas se desplegaron como faldas en el aire, al mismo tiempo que dejaban en evidencia, la desesperación angustiante de someter el deseo a la interpelación de los mandatos sociales. Así en el devenir del proceso creativo, la interrelación entre los cuerpos y las cosas permiten ver las espacialidades construidas en las contradicciones y la incompletud de la experiencia vivida.

Cuerpos *abyectos* y la escena.

"No hay en el mundo fuerza como la del deseo".
Federico García Lorca

Si repasamos la historia de la danza académica occidental, los cuerpos de las bailarinas de ballet se constituyen como cuerpos *dóciles* en palabras que retoma de Foucault, la historiadora Christy Adair (1992, p.35), disciplinados, que cumplen rigurosamente con los estándares hegemónicos de la tradición, en relación a las proporciones físicas de sus extremidades, belleza, juventud y virtuosismo en la ejecución de una técnica. Al referirse a este tipo de entrenamiento clásico, el historiador y crítico de danza André Levinson postulará: "El bailarín consumado es un ser artificial, un instrumento de precisión y está forzado a someterse a ejercicios rigurosos diarios *para evitar volver a su estado original puramente humano*." (Levinson, 1925) (las cursivas son propias).

En contraposición entonces a este rechazo del cuerpo ordinario por parte del ballet, cabe interrogarnos por los abordajes escénicos que exhiben – como en este caso – coreografías arraigadas en las experiencias de los cuerpos de mujeres "comunes", no adiestrados técnicamente, para pensar estas prácticas situadas en tensión con las nociones hegemónicas de la danza. Reafirmando lo expuesto, Janet Wolff expresó: "la danza sólo puede ser subversiva cuando cuestiona y expone la construcción del cuerpo en la cultura" (Wolff, 1997, p.96), discusión que también para autores como Franko y Vallejos, se instala a partir de un proyecto coreográfico a través del cual se pueda presentar y cuestionar las repeticiones performáticas del género (Franko y otro, 2021, p.61).

Esta intención como coreógrafa de exhibir los cuerpos "ordinarios" de las interpretes se podría vincular con las búsquedas de los coreógrafos de las primeras danzas posmodernas en

Estados Unidos a partir de los 60´s; quienes se ocuparon en sus obras de resaltar el sentido social de los cuerpos, intentando hallar el "cuerpo natural" utilizando para ello deliberadamente personas no entrenadas (Banes, 1987). En esta lucha por resaltar la construcción social del cuerpo en la que se encontraban ellos y en las que me encuentro yo actualmente, visibilizar "lo *abyecto*" sea quizás una manera de resistir desde la propuesta compositiva a los cánones hegemónicos, revalorizando la alteridad de las corporalidades, como formas de estar-en-el-mundo, tensionando con ello el discurso dominante de la tradición académica, basado en un cuerpo femenino modélico.

La categoría de "lo *abyecto*" es analizada por la filósofa feminista Judith Butler retomando a Julia Kristeva, para designar a "esas corporalidades que son ininteligibles (…) pues no calzan con los estándares sociales" (Butler, 2019). Al respecto sostendrá Solana que *lo abyecto* viene a constituir aquella cuota de anormalidad que lo normal necesita para legitimar su fuerza normativa, por un lado, *pero también para pensar espacios de posibles desviaciones* (Solana, 2017, p. 53) (las cursivas son mías).



Créditos: Alejandra Zapata y Diego Carrizo.

En este cruce de sentidos entre la danza, la filosofía y la historia social de los cuerpos, me animo a recuperar la noción *butleriana* de *lo abyecto*, y pensarla en la relación de los cuerpos de estas intérpretes con los del ballet: son mujeres de entre 40 y 78 años, que exhiben corporalidades no entrenadas en la técnica clásica; y que por tanto su presencia escénica constituye una apuesta por correr el foco del cuerpo joven, bello, esbelto y entrenado

instalado por el poder-saber de la tradición; para redirigir la mirada hacia lo imperfecto, contradictorio y vulnerable con que se nos presentan estas subjetividades contemporáneas; para permitirnos pensar nuevos sentidos y nuevos modos de producir obra.

Será desde esta invocación a lo *abyecto*, que en la obra abracemos a todo aquello que se escapa de la "casa" del patriarcado; a las mujeres locas que corren por los campos, bailando; a las que gritan, a las que reclaman, a las que "no encajan"; a las que se permiten entrar en contacto con su propia piel, restituyendo el cuerpo divino de la virgen limpia, al mundo sucio de las mortales deseantes.

Recuperar la dimensión de lo sensible del mundo en escena, implica asumir - desde mi propia práctica artística-, una posición política que me posibilita repensar la potencia del gesto como el espacio común, que se abre en toda su incompletud para dar cuenta de una unidad que asume la alteridad sin pretensión de síntesis.

La recuperación del gesto.

En 1992 el filósofo italiano Giorgio Agamben escribe el ensayo "Notas sobre el Gesto" donde a partir del análisis de lo que él llama "la patología del gesto" refiriéndose a los estudios sobre el síndrome de Tourette, arriba a la conclusión de que la sociedad burguesa del siglo XIX había perdido sus gestos definitivamente y que, por tanto, se encontraba obsesionada en su recuperación (Agamben, 2017, p.61).

Para aproximarse a una definición de lo que es el gesto, el filósofo revisa el origen etimológico de la palabra que recoge de Varrón quien - , retomando a Aristóteles - diferencia tres "grados" de la actividad humana: *facere (poiesis), agere (praxis) y gerere (gesto*); donde el poeta por ejemplo, hace/produce (*poiesis*) un drama pero no lo actúa, mientras que el actor lo actúa (*praxis*) pero no lo escribe; entonces el fin de la *praxis* es actuar bien mientras que el fin del poema es distinto del hacer mismo. Sin embargo, existe una tercera clase de acción: el gesto. Y es interesante la postulación que formula en particular sobre la danza. Dirá el autor:

> Si la danza es gesto, esto se debe a que ella no consiste (…) en otra cosa más que en soportar y exhibir el carácter medial de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. (Agamben, 2017, p.67).

No se trata de considerar el gesto como movimiento corporal que expresa un significado, sino que el autor retoma un análisis anterior sobre el término *fantasmata* que había utilizado un importante coreógrafo del siglo XV Domenico de Piacenza, haciendo alusión al momento de

detención, de manera tal que para Agamben " el gesto no es tan sólo el movimiento corpóreo del bailarín , sino también - y más bien – su paralización entre dos movimientos, la *epoché* que inmoviliza y al mismo tiempo, rememora y exhibe el movimiento" (Agamben, 2019).

En la obra "En Aguas de Yerma", se pueden observar momentos en que el gesto *agambeniano* aparece: cuando luego de experimentar la tensión del elástico, la protagonista grita y luego de ese movimiento se detiene e inmoviliza la acción de la escena; también cuando aparece la Virgen como estereotipo de mujer sacralizada, suspendida en esa condición, sin ninguna finalidad efectiva; para recuperarse luego en la escena siguiente. O quizás cuando el personaje de la Novia suspende en el gesto, el deseo y la angustia de no poder concebir los hijos ella sola. Allí, en el gesto, "la potencia y el acto, el medio y el fin se compensan y exhiben mutuamente" (Agamben, 2019). Entonces vuelvo a interrogarme, ¿qué hacen visibles estas corporalidades *abyectas* en relación al discurso hegemónico de la danza académica?



Créditos: Alejandra Zapata y Diego Carrizo.

¿Será que exhiben "lo común" de nosotros, lo vital que pretende ser capturado por las formas dominantes en sus representaciones individualistas y vacías en sí mismas? ¿Será que se erigen para dar cuenta de la sensibilidad del mundo, de la experiencia vital que revela "una forma"

distinta, diversa y no por ello, decadente o descalificada en relación a los estándares heteronormativos de belleza y perfección?

Como sostendrán Franko y Vallejos, "la coreografía asume la forma de un contra-dispositivo (proponiendo) la existencia de un *continuum* entre la escena teatral y el mundo social" (Franko y otro, 2021, p.69). Será entonces que - desde este estilo coreográfico - se postule un rescate, una revalorización del mundo sensible, como un pliegue que aparece en el cuerpo de esas mujeres, no ya como una imagen inmóvil y eterna, sino como las huellas de un gesto, que desde la potencialidad de lo *abyecto*, se presenta y propone una reactualización constante de la historia que emerge en ese mismo acto, a través de los cuerpos.

Detenernos en el gesto en escena será, acaso, el motivo para reencontrarnos con la potencia de la vida e interpelar al arte desde su propósito medial puro y sin fin, en un intento por recuperar - desde nuestras propias prácticas compositivas - un arte capaz de intervenir en la vida cotidiana y rescatar la dimensión política, como aquel lugar en que arte y vida se encuentran.

Bibliografía:

Adair, C. (1992). *Women and Dance. Sylphs and Sirens,* New York University Press.

Agamben, G. (2017). *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2019). Per un'ontologia e una politica del gesto. *Giardino di studio filosofici* (Jardín de estudios filosóficos). Disponible en español en: https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=946.

Banes, S. (1987). *Terpsicore in sneakers. Post-modern dance.* Traducida por María Pía Gigena para la cátedra de Teoría general de la danza, a cargo de Susana Tambutti.

Bulter, J. (2019). *Cuerpos que importan*, Paidós.

Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar*, Siglo XXI.

Franko, M. y Vallejos, J. (2021). Teatralidad y Performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía, *Debate feminista*, *62*, 47-71. Epub 05 de mayo de 2023.https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2272

García, E. (2012). *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*, Rhesis.

Levinson, A. (1925). *El espíritu de la danza clásica.* Traducción Jennifer McColl.

Merleau-Ponty, M. (1983). *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini.

— (2003) *El mundo de la percepción (Siete conferencias*), Fondo de Cultura Económica.

— (2010) *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión.

Solana, M. (2017). *La noción de subversión en Judith Butler*, Buenos Aires. URL: https://www.teseopress.com/lanociondesubversionenjudithbutler

NARRATIVA ESPACIAL Y PERFORMÁTICA: EL TURISMO LITERARIO COMO FORMA DE LECTURA CONTEMPORÁNEA.

Romina Laura Pellegrino. romina.pellegrino@gmail.com
Universidad Nacional de las Artes.Buenos Aires, Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Consumo; lectura; literatura; movilidad; turismo.
Resumen: Esta ponencia se enfoca en el turismo literario en tanto modalidad renovada de consumo contemporáneo de los productos artísticos, tomando en cuenta los significados simbólicos y la organización espacial de los lugares, así como las posibles formas de actuación del cuerpo dentro de dichos escenarios. De esta manera, se propone analizar *Villa Ocampo* como un caso cuyo disfrute proviene de la modelización del posicionamiento espectatorial a partir de diferentes discursos que textualizan el lugar (Urry, 2002) y de la experiencia de la inmersión del cuerpo en dicho conglomerado discursivo (Edensor, 2000), dando lugar así a renovadas formas de lectura respecto de las tradicionales (McLaughlin, 2016).

1- Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación grupal más amplia que indaga acerca de la dimensión significante de las movilidades contemporáneas (Urry, 2002), en tanto novedosas formas de consumo del arte. En este sentido, se enfoca en las formas móviles de fruición (Tatavitto, 2023), es decir, en el disfrute proveniente del recorrido sensorial y performático de entornos o espacios textualizados por discursos del arte, dando lugar así a que productos culturales se conviertan en productos de consumo. En relación con esto, si bien el marco teórico de esta exploración es la sociosemiótica y, particularmente, la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón, lo cierto es que, debido a la complejidad del objeto de análisis, se nutre también de estudios provenientes de fuentes de la geografía turística, la antropología y la sociología.

Dentro de la categoría previamente mencionada se encuentra el turismo literario, no sólo en su concepción restringida, vinculada exclusivamente con la recreación de narraciones y lugares ficcionales, sino también desde una óptica ampliada, que contempla el interés del visitante respecto de la vida personal del artista (Watson, 2006). En ambos casos, la dimensión corporal

se manifiesta a través de la preconstrucción de un posicionamiento espectatorial determinado (Urry, 2002), por un lado y operaciones hermenéuticas y performáticas, que implican formas de lectura distintas de la tradicional (McLaughlin, 2016), por el otro.

La modelización del posicionamiento espectatorial instaura un régimen de visualidad y performatividad que prescribe qué aspectos son relevantes a los fines de ser observados, al tiempo que excluye otros (Urry, 2002) e introduce un elemento central en la dinámica de consumo: la configuración discursiva del espacio, a través de operaciones transpositivas que contribuyen a modelar la mirada del visitante, en función de narrativas que textualizan el lugar. En esa línea, esta ponencia busca identificar algunas de esas narrativas, desprendidas del cruce entre la configuración espacial y el cuerpo, en su faceta performática, partiendo de la premisa de que el desfase entre lo propuesto y lo interpretado es un factor intrínseco e ineludible de la circulación de sentido en la semiósis social (Verón, 2013).

De este modo, se hace foco en el turismo literario de Villa Ocampo, residencia de la escritora Victoria Ocampo durante más de treinta años, como caso propicio para pensar qué tipo de universos narrativos articula y se articulan a partir de la relación vincular promovida entre los visitantes y el Observatorio Unesco Villa Ocampo (de aquí en más OUVO). Para ello, se relevaron diversos textos que tematizan la villa (sitio web, catálogos, artículos de prensa, visitas guiadas, comentarios de visitantes en *TripAdvisor*, etc.) y se realizaron observaciones etnográficas.

2- Villa Ocampo

Villa Ocampo fue construida en Beccar a finales del siglo XIX. Fue la residencia de Victoria Ocampo desde el año 1941 hasta su fallecimiento, ocurrido el 27 de enero de 1979. En el año 1973, fue donada por la escritora a la UNESCO y en 1997, declarada Monumento Histórico Nacional.

2.1- La puesta en escena. Preconstitución de la mirada del visitante

Los espacios y lugares de interés turístico y/o cultural constituyen escenarios cuyas cualidades estéticas y sensuales pueden incidir en los visitantes (Edensor, 2000) aunque, tal como se verá más adelante, no de forma determinista. Dentro de estas configuraciones, las actuaciones de los cuerpos están cultural y socialmente situadas en tiempo y espacio, un tiempo que se presenta como diferente del ordinario y un espacio delimitado física y simbólicamente. En este sentido, desde la óptica de la geografía del turismo, Edensor sostiene que la metáfora del escenario o el teatro sugiere la existencia de distintos lugares, destinados a diversas

representaciones por parte de los agentes del turismo y los turistas (Edensor, 2000).

En este orden de ideas, la noción de puesta en escena no refiere a cualquier sitio, sino a aquel que es constituido como espectáculo digno de ser mirado, por mediación de señalamientos o marcadores simbólicos (MacCannell, 2003).

En el caso de Villa Ocampo, la propuesta exhibitiva promovida por el sitio web y amplificada por diversos portales culturales y de turismo, la imagen proveniente de la disposición de los objetos en el espacio y los relatos desplegados por las visitas guiadas, construyen un espacio simbólico que convoca a establecer contacto físico, desde el aspecto sensual e intelectual, con una serie de relatos sustentados en la vida íntima y pública de Victoria Ocampo y su filiación con la UNESCO. Esta configuración encuadra dentro las prácticas expositivas denominadas *casa-museo*, orientadas a dar respuesta a un tipo de demanda turística y cultural que busca satisfacer el interés y curiosidad del visitante respecto de la vida privada de un personaje público, además de contribuir a la conservación y difusión de la memoria colectiva y del patrimonio cultural (Viudes, 2020). De esta forma, la villa funciona metonímicamente a partir de un doble anclaje motivacional: respecto de la figura de Victoria Ocampo, por un lado y en relación con el espíritu artístico y cultural de un momento histórico del país, por el otro. En esta línea, la literatura expuesta en sus diversas manifestaciones y los diferentes objetos de arte que forman parte de la villa, tal como son exhibidos a partir de quien fuera su propietaria, contribuyen a modelar la mirada, es decir, a instaurar un régimen de visibildad que organiza la apreciación de ciertos aspectos en desmedro de otros, promoviendo un disfrute de tipo patrimonial (Urry, 2002).

2.2- El cuerpo performático

Si bien el funcionamiento discursivo del espacio de Villa Ocampo podría ser asimilado a una puesta en escena, en los términos y con los alcances arriba mencionados, lo cierto también es que, debido a la inestabilidad y variabilidad de la circulación de sentido en los intercambios discursivos (Verón, 2013), dicho escenario no influye de manera determinante o predecible en la actuación y modos de lectura de los visitantes. En este sentido, la postura corporal y el desplazamiento físico de los cuerpos en el espacio comunican significados mediante movimientos y posturas estilizadas, que se traducen en diferentes modos de moverse, caminar y/o deambular, dando cuenta así de marcas de género, clase, etnia, etc., asimilables de alguna manera a formas coreografiadas de actuación (Edensor, 2020). Es decir que, al mismo tiempo que el cuerpo en tránsito retoma el discurso artístico transpuesto al espacio, se inscribe en el mismo, expandiendo el mundo narrado y señalado por los marcadores simbólicos. Este

proceso de retoma hermenéutica dinámica es el que origina nuevas formas de lectura, distintas de las tradicionales, porque involucra la proyección del cuerpo hacia el espacio, a través del sistema kinestésico y cenestésico, sobre la base del registro indicial, uno de los principios de inscripción corporal en la semiosis (Fontanille, 2004). En esta línea, desde un enfoque teórico referido a la emulación de hechos ficcionales, aunque aplicable por analogía a la recreación de aspectos de la vida personal y pública de la figura de Victoria Ocampo y su universo de época, se puede decir que los desplazamientos corporales y su representación se convierten en una forma de lectura y escritura, una experiencia física del desarrollo de la narrativa en el tiempo y el espacio, y una contribución a la expansión imaginativa del mundo de la escritora (McLaughlin, 2016).

A través de los objetos y su disposición en el espacio, así como de los relatos de las visitas guiadas, se organiza una textualidad que pone en ejercicio una forma de lectura e interpretación que materializa una fantasía: ver, palpar y no sólo imaginar estática e intelectualmente el universo narrado (tal como sucede en la modalidad tradicional de lectura). Sin embargo, dicha materialización adquiere múltiples formas, según la forma en la que el visitante se vincula con los marcadores simbólicos. De este modo, los visitantes/lectores coproducen el relato, de manera colectiva, a partir del acto de caminar.

3- La visita guiada. Relatos y lecturas

3.1. La visita

A fin de ilustrar algunas de las cuestiones planteadas previamente, en este apartado se reconstruye un recorrido estándar de la villa, a partir de la articulación del formato visita guiada y recorrida libre de los jardines de la casa. Los datos han sido obtenidos a través de la participación en seis visitas guiadas y la observación etnográfica de la curaduría del espacio interior y exterior de la casa, así como del comportamiento del público en tránsito durante los recorridos pautados y libres. También se ha recurrido a los comentarios realizados por usuarios en plataformas de viajes y turismo en general.

Por otro lado, se realiza también un breve contrapunto entre dos visitas guiadas diferentes, a fin de dar cuenta de dos formas distintas de construir discursivamente la figura de Ocampo.

De acuerdo con lo comentado por personal de la villa, las recorridas tienen un formato general regular que debe ser reproducido en todas las visitas que se realizan en el predio, aunque se otorga a cada guía la potestad de diseñar, según sus preferencias particulares, relatos específicos que hilan las diferentes instancias del trayecto.

En todos los casos, el guía reúne al grupo de visitantes en el jardín, debajo de la escalera de acceso a la puerta principal de la casa. Comienza brindando información acerca del predio (fecha de construcción y de traspaso a Victoria Ocampo, dimensión original de la propiedad, estilo arquitectónico, innovaciones tecnológicas que introdujo para la época, etc), para luego indicar que, una vez finalizada la visita, se podrá recorrer libremente el jardín, dar toda la vuelta y ver bien el terreno y la casa de estilo.

Una de las primeras aclaraciones efectuadas tiene que ver con el carácter reformista y moderno de las intervenciones introducidas por Ocampo en la casa y en el jardín. En este sentido, a lo largo de toda la visita serán señalados diversos objetos, pertenecientes a distintos lenguajes artísticos, que darán cuenta del carácter transgresor e innovador de la propietaria. En relación con esto y respecto de la figuración de Ocampo, los aspectos vinculados al rol de escritora suelen darse por sentados, mientras que el hincapié está puesto en los aspectos íntimos, anecdóticos y sociales de su faceta familiar, cultural y política.

En cuanto a la estructura, la visita puede ser dividida en dos momentos diferenciados: el primero transcurre en los exteriores del predio, mientras que el segundo se lleva a cabo en el interior de la casa.

Durante los cuarenta minutos aproximados de duración del recorrido se realizan ciertas paradas explicativas, que generalmente son fijas. La primera es en el jardín, tal como se mencionó previamente y las siguientes dentro de la casa, de forma sucesiva y pautada, sin posibilidad de adelantarse a ninguna de ellas ni de apartarse del grupo de pertenencia. Cabe mencionar que no está habilitado el ingreso al interior de la propiedad si no es dentro del marco de una visita guiada.

Durante el recorrido no se evidencian carteles indicativos, así como tampoco mapas del predio, motivo por el cual la configuración discursiva del espacio recae casi exclusivamente en la exposición oral del guía, la disposición de los objetos en el espacio y el modelo de circulación dispuesto para transitar la casa. Por otro lado, el guía no fomenta la participación de los visitantes, motivo por el cual, el nivel de preguntas es muy bajo.

Los testimonios del estilo de vida de Victoria, así como de la época a la que pertenecía, se plasman en fotografías, obras de arte, retratos pictóricos, mobiliario original y textos literarios exhibidos en las dos bibliotecas de la casa y en la tienda del lugar, entre otros. De este modo, un pasado intangible se transforma en tangible a partir de huellas físicas o materiales que dan forma al espacio mediante operaciones transpositivas.

Las áreas exhibidas recrean los ambientes originales de la casa y, de tal modo, el espíritu literario, artístico y cosmopolita que caracterizó a la propietaria y al lugar. Las paradas

obligadas son el comedor principal de la casa, la sala de música, el pequeño escritorio de trabajo, la tienda, el hall de recepción, y la biblioteca del segundo piso, junto con el balcón aterrazado con vista al jardín, siempre en ese orden. En este sentido, estos lugares pueden ser transitados por los visitantes, mientras que otros sólo pueden ser vistos a través de una puerta atravesada con un cordel, como es el caso de la habitación de descanso de Victoria, el escritorio principal de la segunda planta y el baño. De este modo, aquellos ambientes que representan un nivel de privacidad mayor son preservados del tránsito de los visitantes, quienes sólo pueden limitarse a "espiarlos" desde afuera. En contraposición con esta dinámica, la sala de recepción es un sitio en el cual se ofrece la posibilidad de sentarse en los sillones, mientras se escucha el relato del guía. En este sentido, los visitantes manifiestan distintas respuestas respecto de esta posibilidad, algunos se sientan como si estuviesen en su propia casa o bien como si formaran parte de ese contexto aristocrático, mientras que otros permanecen parados, en actitud de escucha y con bajo involucramiento respecto de la propuesta de "jugar a ser parte de la casa".

Entre paradas, el guía promueve la libre circulación en los espacios restringidos que las comunican una con otra. La visita culmina en el segundo piso con la invitación a recorrer el balcón aterrazado, observar la vista del jardín y tomar fotografías. También se propone observar los volúmenes expuestos en las bibliotecas de la sala, aunque advirtiendo en todos los casos que una cercanía demasiado estrecha con los vidrios que protegen los libros podría activar la alarma, especialmente sensible. El distanciamiento instaurado por el aviso mencionado es invariablemente atenuado mediante la convocatoria a observar los icónicos anteojos de la escritora, situados en uno de los estantes, al lado de su retrato fotográfico. En relación con esto, es bastante frecuente que alguno de los concurrentes se aproxime en exceso a la biblioteca o estire su mano hacia los textos exhibidos.

Durante el transcurso de la visita, suelen entablarse diálogos o intercambios que pueden o no estar mediados por el guía. Es por esta razón que cada visita es distinta de las otras y que resulta complicado establecer regularidades demasiado específicas. No siempre los recorridos tienen la misma duración (aunque respetan bastante regularmente los parámetros establecidos) y usualmente dos grupos distintos de visitantes se cruzan en determinado punto del recorrido, dando lugar a una eventual espera antes de ingresar a la próxima parada. En esos momentos suelen surgir preguntas acerca de la visita, generalmente relacionadas con aspectos biográficos de la propietaria (orígenes de la fortuna familiar, relación personal con su hermana Silvina, etc.).

Pese a los lineamientos estructurados del recorrido, los concurrentes ponen de manifiesto distintos modos de experimentar o interactuar con el espacio, además de que no se relacionan con el lugar a partir de idénticas experiencias. En este aspecto, a partir del relevo de algunas plataformas turísticas, los comentarios del tipo "¡Ya la conocía en visita privada y sin guía! ¡Ahora me aportó mucho la explicación, trasladarnos a esa época, descubrir detalles!", en contraposición con, "Uno observa, pero casi no aprende. Por suerte, sabíamos de la vida de Victoria Ocampo por haber leído de ella y por haber visitado Villa Victoria en Mar del Plata. No obstante, siento que perdimos la oportunidad de aprender más de la casa en sí", dan cuenta de la multiplicidad de lecturas involucradas en el mismo escenario.

3.2. Contrapunto discursivo

En el primer recorrido, el jardín es el lugar para mostrar la dimensión arquitectónica de la propiedad, y oportunidad para presentar una Victoria Ocampo de vanguardia, que dona la villa a la UNESCO. Por su parte, en la segunda visita, ese mismo lugar se convierte escenario del espectro emocional de una Victoria Ocampo desfasada con su tiempo y oprimida por un mandato social y familiar que la restringe en sus posibilidades de expansión y desarrollo personal. De este modo, mientras que en el primer discurso predominan los señalamientos relativos a rasgos arquitectónicos que remiten al racionalismo y al modernismo en general, observables sobre la superficie de la propiedad y en relación con la figura de Ocampo, en el segundo, adquieren centralidad menciones acerca de sus sentimientos, estados de ánimo y deseos ante la realidad que la circundaba, tomados de sus antecedentes autobiográficos.

Una vez dentro de la casa, en el primer recorrido se invita a rodear los muebles, a levantar la vista para aprehender la dimensión y características estilísticas del espacio y se establecen relaciones respecto de las otras dos casas emblemáticas de Ocampo, la de Mar del Plata y la de Barrio Parque. Por otra parte, la mirada es moldeada a partir de un registro aurático, vinculado a la memoria y a lo indicial, mediante la mención a que el criterio curatorial fue dejar los espacios "tal cual los deja Victoria". En el salón de música, si bien se hace un breve comentario respecto de los dos retratos pictóricos de Ocampo que cuelgan de las paredes, el énfasis está puesto en el piano y las personalidades que tuvieron algún tipo de relación con ese instrumento o las obras musicales referenciadas en ese espacio. Además, se estimula a los visitantes a concurrir a los conciertos musicales que actualmente se desarrollan en la villa. En este contexto, la figura de Ocampo es descrita a partir de sus inclinaciones artísticas y las posibilidades que encontró de llevarlas a cabo en su época. Este es el relato de una época, a través de la figura pública y privada de Ocampo.

Por su parte, en la misma sala, la guía de la segunda visita menciona tangencialmente el piano, pero describe detalladamente las dos obras pictóricas antes mencionadas y lo hace en clave de discurso de género, transformando en símbolos del feminismo y el posicionamiento intelectual de Ocampo el modo de representación y algunos de los motivos presentes en las imágenes. Explica además específicamente los diferentes géneros literarios que caracterizaron la obra de la escritora y los deslinda explícitamente de la ficción a la que se abocó su hermana Silvina. Por otro lado, en dos ocasiones pregunta al grupo, durante el trayecto, si conocen el rostro de Ocampo, e incluso en una de ellas convoca a la memoria cuando consulta si alguno de los asistentes han visto su imagen filmada. En este sentido, este es el relato del rostro de una mujer, dentro de un determinado contexto histórico.

4- Conclusiones

En este trabajo se buscó transmitir los resultados provisorios de una exploración que intenta identificar la representación imaginaria que pretende generar Villa Ocampo, así como algunas de sus posibles lecturas, para poner de manifiesto la trascendencia de investigar las prácticas de consumo móvil, vinculadas a la cultura y al turismo, en cuanto posibilidad de introducir en el campo estético fenómenos sociales aparentemente ajenos a este.

Villa Ocampo es un caso de consumo móvil, específicamente de turismo literario, en el sentido amplio del término. La construcción discursiva que textualiza el espacio exhibitivo, así como el interés que los visitantes manifiestan durante las recorridas o en sus comentarios en plataformas de viajes, está vinculado con la vida personal de la escritora, así como con su contexto histórico y socio-cultural. De este modo, la motivación de acceso no reside tanto en la producción de la escritora, sino más bien en su figura íntima, aunque pública (Tatavitto, 2015).

Por su parte, el contacto con un lugar narrativizado por el arte a través de múltiples marcadores simbólicos y formas de puesta en escena de sus productos y productores, da lugar a una fruición estética dinámica que coproduce, a la vez, el espacio y el discurso artístico transpuesto al enclave territorial. Esto implica que el cuerpo en tránsito hace una retoma interpretativa del discurso artístico y se inscribe en el espacio expandiendo la semiosis del mundo narrado y marcado por los diversos lenguajes del arte. De conformidad con esto y tomando en cuenta la diversidad de actuaciones observadas en los visitantes de la villa, se puede concluir que la intersección del espacio regulado y el cuerpo performático da lugar a una multiplicidad de lecturas posibles, que exceden ampliamente las promovidas por los marcadores simbólicos.

Bibliografía:

Culler, J. (1988). Semiotics of tourism, en *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*.. pp 153-172. USA: Blackwell Pub.

Edensor, T. (2000). Staging Tourism. Tourist as performers. *Annals of Tourism Research*, Vol. 27, pp. S22-S44.

Fontanille, J. (2004). Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Maccannell, D. ([1976] 2003). El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa. Melusina.

McLaughlin, D. (2016). El juego está en Marcha: Caminar como práctica de las geografías literarias sherlockianas, en *Geografías Literarias*, Vol 2, pp. 144-163.

Tatavitto, M. S., & Moré, M. R. (2015). Patrimonio y movilidad: el turismo literario de Villa Ocampo. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata.

Tatavitto, M. (2023). Trayectos transpositivos: arte y territorio (en prensa) *En homenaje a Oscar Traversa*, título provisorio del libro en coedición entre Prometeo Editorial, la Asociación Argentina de Semiótica y el Área Transdepartamental de Crítica de Artes "Oscar Traversa" (UNA).

Urry, J. (2002). The tourist gaze. Sage.

Verón, E. (2013). El cuerpo como operador (I): la apropiación de objetos culturales, en *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (pp. 305-333). Paidós.

Viudes, S. V. (2020). La casa natal de Shakespeare: uno de los primeros ejemplos de turismo literario y cultural. *Journal of Tourism and Heritage Research*, *3*(2), 302-317.

Watson, N. J. (2006). The literary tourist. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ARRIBANDO A UN ESPACIO DE SENSIBILIDAD INMATERIAL.

Mgter. **Fabiana Pereira**. fabyana.pereiragomez@gmail.com
Facultad de Artes y Diseño-UNCuyo.
Mgter. **Lelia Roco**. leliaroco.visuales@gmail.com
Facultad de Artes y Diseño-UNCuyo.
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías.

Palabras clave: Producción colaborativa; redes interactivas; tecnopoéticas.
Resumen: *Artealamano*, proyecto de investigación-creación trabaja desde hace diecisiete años con producciones digitales, utiliza dispositivos de comunicación e interacción social (low tech) y genera propuestas interactivas en las redes de Internet. Su última producción artística, *Arribando a un espacio de sensibilidad inmaterial* (2022-2023) fue un proceso por etapas, en el que se interactuó con los participantes en las redes sociales, a través de indicios y consignas de manera transmediática. En la última etapa, se hizo la edición creativa y colectiva de los recursos visuales recibidos y compartidos en video e IA, realizando su proyección y mapping en una activación efímera con transmisión en vivo en febrero del 2023.

Artelamano como problema

Artealamano ha ido enfrentando, a través de los años, problemáticas que generaron acciones artísticas y proyectos de investigación desde el Arte o en Arte (Rey, 2012, p. 82) como Arte Digital (objetualidad o virtualidad), Espacio Público Virtual (espacios de circulación), Producción Artística Colaborativa en Redes (obra colectiva de proceso), Derechos de Autor (copyright y copyleft), Interactividad (el espacio del perceptor-interactor) e Interrelación On y Off Line (geolocalización).

Esta secuencia temática, ha sido la resultante de una constante reflexión y práctica acerca de la utilización de los recursos tecnológicos disponibles, siempre variables y novedosos y no siempre al alcance de los participantes. En todos los casos, los vaivenes se dieron al cuestionarse dónde situarse con respecto a la producción artística con herramientas digitales ¿Pureza o hibridación, objetualidad o virtualidad, dentro o fuera de lo académico, investigación-creación, observador o interactor, Arte contextual? etc.

Como proyecto artístico, Artealamano era y es un problema en sí mismo, por su liminalidad, su indeterminación y constante cambio. Pero, orientó el rumbo, asumirse y posicionarse como

colectivo artístico, donde los integrantes del equipo y los participantes virtuales, permanecen o cambian de acuerdo a los proyectos propuestos y, considerar además, *todo el proceso* como *obra artística tecnológica en redes colaborativas*. El enunciado de premisas a las cuales adherimos organiza el quehacer del proyecto macro, dentro del cual, se generan otras obras también planteadas como proyectos de investigación-creación, con las mismas premisas que el proyecto que las alberga:

- ✔ Mantenerse y circular en formato virtual
- ✔ Descarga libre, Permitir obras derivadas y Compartir igual (Licencia Creative Commons)
- ✔ Interactividad en redes colaborativas
- ✔ Uso de dispositivos tecnológicos de fácil acceso -Low tech (Alonso; 2015)
- ✔ Propuestas de interrelación entre espacio físico y virtual

En este escrito, no es posible el desarrollo de las fundamentaciones teórico-críticas que acompañan el camino hasta hoy; no obstante, a medida que abordemos la experiencia artística que se presenta en esta ocasión, se acercarán algunas reflexiones de autores seleccionados, mostrando los procesos que se fueron implementando, en búsqueda de concretar el proyecto, sin apartarse de las premisas de base.

Entonces YVES Klein fue referente

"*Arribando a un Espacio de Sensibilidad Inmaterial*", se inicia en el marco de la Convocatoria para artistas y creadores 2022, organizada por la Alianza Francesa de Mendoza, la cual establecía una vinculación de las obras con la cultura francófona. Para este proyecto, integraron el equipo: Verónica Aguirre, Elizabeth Carbajal, Guillermo D'Anna, Ximena Palombarini, Fabiana Pereira, Rosana Quiroga, Lelia Roco, Agustina Romero y Sergio Rosas.
Debido a que la convocatoria no consignaba géneros o disciplinas, resultó motivante aprovechar la oportunidad para generar una obra artística colaborativa a través de las redes sociales. Se seleccionó la obra de Yves Klein, por su interés y persecución de la inmaterialidad que hoy tendría continuidad en la digitalización, las tecnopoéticas y obviamente con nuestro proyecto.

Producción artística tecnológica, interactiva y colaborativa.

Se propuso una acción artística que implicó la participación de la comunidad de amigos de la Alianza Francesa, grupos de alumnos de distintos niveles de enseñanza y la intervención libre de interesados en las redes.

Se intentó llegar a las personas en sus espacios particulares, mediante una actividad como motivación y como proceso. Para ello, se generó un sistema de pistas y acertijos que fueron develando al artista seleccionado como referente, para luego proponer consignas de trabajo que derivaron en un intercambio de recursos visuales post-producidos colectivamente. Dentro de la variedad de propuestas de Klein, acotamos dos temas factibles de abordar: El Azul Klein y el uso de los Cuerpos.

De acuerdo con Ardenne (p.15. 2002) entendemos esta obra como contextual, nos anima "(…) la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras". Aquí, la temporalidad del proceso abre la posibilidad de generar experiencias diferentes a la obra tradicional, ya que es una forma de expansión del espacio confinado a una galería y mucho más si habitamos el espacio virtual.

> En este caso, la obra es el: El proceso de creación, (…), puede describirse como un movimiento falible con tensiones, sustentado por la lógica de la incertidumbre, abarcando la intervención del azar y abriendo espacio a la introducción de ideas nuevas. Un proceso en el cual no se consigue determinar un punto inicial, ni final (Salles, 2006, p. 21,22).

Insertos en este recorrido, el diseño de las estrategias que nos llevan hacia los objetivos propuestos, se organiza a partir de varias etapas que se inician en febrero del 2022 y culminan en enero del 2023.

Invitación - inscripción

A través de la inscripción en la plataforma WIX.com, mediante un interactivo https://artealamano2012.wixsite.com/convocatoria replicado en Facebook, Instagram, E-mail y Whats App, comienza a tejerse una base de datos. A los interesados se les comunica que la idea es generar una obra artística que consta de varias etapas, donde se participa colaborativamente y que deberán facilitar sus direcciones de e-mail o redes sociales, para ir recibiendo pistas e indicios que deberán investigar y resolver para avanzar.

En estas obras generadas colectivamente, surge un conflicto de autoría en relación a pensar en la individualidad del sujeto o su subordinación a la idea del grupo.

Salles C.A (2017, p.41), propone descentrar la idea de creatividad e ingenio del sujeto individualizado, entendiendo…

> (…) a los agentes en creación en medio de una multiplicidad de interacciones y diálogos (…) la multiplicidad no apaga absolutamente al sujeto y el locus de la creatividad no es la imaginación de un individuo. (…) La autoría se establece en las relaciones, o sea, en las interacciones que sustentan la red, que se va constituyendo a lo largo del proceso de creación. Se trata de un concepto de autoría en red.

En Internet, el aspecto colaborativo es fundamental, compartir información es propio del agenciamiento dentro de estas interacciones. El problema está en el deseo de mantener algo como propio y que persista tal cual se lo concibió. Artealamano se esfuerza en romper con esta idea de permanecer único y se reconoce en las observaciones de Laddaga (2010, pp. 13-14) cuando habla de *autorías complejas* donde la producción

> …excede las capacidades del individuo (…en la que) toda producción de arte demanda la integración de un cierto número de dispositivos materiales e interpersonales. (…) Todo resulta de colaboraciones que pueden o no ser reconocidas. (…) Pero como todo ejercicio de autoría compleja, depende de que existan formas de organización que lo permitan" Se espera que se "favorezcan colaboraciones anómalas, comunidades temporarias, (…) sistemas capaces de producir ciertos resultados.

Aunque se tenga cierta idea sobre a dónde se dirige el proyecto y se trata de organizar el proceso, se debe estar alertas y flexibles, ya que siempre surgen nuevos cuestionamientos y cambios en el cronograma de trabajo, debido a los tiempos y actividades de los usuarios/prosumidores en las redes. Nuestra propuesta es transmediática ya que como dice Scolari (2014, p. 73).

> … los consumidores ahora distribuyen su tiempo en diferentes experiencias de recepción mediática (…) Las narrativas transmedia, en este contexto, se presentan como una posible solución -seguramente no la única- para afrontar la atomización de las audiencias (…) el transmedia storytelling propone una experiencia común que abarca diferentes medios y dispositivos, todos ellos unidos por un hilo narrativo.

Primer indicio

Se anuncia en las redes que está disponible la primera pista para ir descubriendo al artista referente. Se accede con un QR, el cual los participantes deben buscar en su e-mail o en

ciertos lugares como Google Maps, FAD UNCuyo, Alianza Francesa o en dos Escuelas que participan del proyecto. https://www.youtube.com/shorts/Qko4Zx9A6w8

El indicio es breve y obviamente crea intriga, incertidumbre y expectativa, se debe investigar la imagen o el texto que aparece para encontrar más pistas. ¿Están dispuestos los participantes a hacer ese esfuerzo? Generar interés, es el primer escalón para adentrarse en el desarrollo de una narrativa transmedia, pero la convocatoria fue muy abierta y no se podía identificar claramente a sus destinatarios. Este primer indicio, generó, sobre todo, una tensión que no muchos intentaron resolver esperando la próxima pista…

Segundo indicio

Esta pista, fue enviada a las direcciones de e-mail, Facebook, e Instagram de los participantes. Se basó en la publicación única que hizo YK del periódico Dimanche en 1960 con la icónica fotografía del artista saltando desde un edificio con el epígrafe *"El hombre en el espacio. El pintor del espacio se lanza al vacío"* https://youtube.com/shorts/5mDz6ICzyXs

La imagen que se comparte es anacrónica, muchos tiempos se superponen en ella. Muestra un juego entre realidad y ficción. Los participantes debieron recurrir a distintas búsquedas para encontrar sus antecedentes y si lograron identificar a Yves Klein, tal vez conocer o cuestionar sus métodos y conceptos.

> Las imágenes no son un elemento pasivo que sustenta la representación, sino una forma activa de intersubjetividad performativa en circulación constante dentro de las redes y las plataformas digitales comunicacionales. Las imágenes demandan ser recibidas y reenviadas, comentadas y clicadas, apelan a una participación colectiva e intersubjetiva porque fuera de ella perderían visibilidad y significatividad (Martínez, 2019, p.109).

Tercer indicio

Luego de un espacio temporal de entre 7 y 10 días, al igual que en los envíos anteriores, se comparte el último indicio-pista: El Azul internacional Klein a través de su código de color https://youtu.be/tXr5dUtKkks

Comienza un estado de reconocimiento y apropiación del Azul. El proceso va generando filtros. Sólo siguen aquellos muy interesados, intrigados y a los que sorprendió la obra de Yves Klein.

Primera consigna de producción

En esta etapa los participantes deben interactuar manualmente off line, generando un diálogo dentro y fuera de las pantallas (analógica y digitalmente). Se pide encontrar en el contexto próximo o reproducir el Azul Internacional Klein con cualquier medio técnico; luego digitalizar por escáner o fotografiar y enviar al e-mail de Artealamano. Mediante un archivo compartido con todos los envíos https://youtu.be/6SXBvEx5FYg, se invitó a editar creativamente generando videos para que se volvieran a compartir. El equipo Artealamano hizo lo propio. Los tiempos de esta etapa debieron extenderse.

Laddaga (2010, pp. 13-14) considera estos procesos como una *Estética de laboratorio* en la que los artistas

> …coleccionan piezas de imágenes, textos y sonidos que constituyen el depósito donde (se espera) encontrar los gérmenes de nuevas composiciones (…) las materias que sus trabajos movilizan es la fragilidad; sus cualidades inmediatas, la volatilidad o la reserva; su manera de establecerse en el mundo, la de quien no acaba de llegar a un sitio del cual se sospecha que debiera irse"

Se inicia así un proceso incierto que debe organizarse y transitarse. Artealamano también edita, produce y musicaliza todos los recursos visuales compilados, que será proyectado en la experiencia efímera en la Alianza Francesa de Mendoza https://youtu.be/jbsNg0Za8yo

Segunda consigna

Yves Klein, (Proa, 2017) decía "Cuando concebí la idea de pintar usando pinceles humanos. El propósito era lograr una distancia definida y constante entre mí mismo y el cuadro durante el proceso de creación (…) permanezco completamente ajeno a todo trabajo físico durante la creación" Si bien la propuesta de YK se parece a un trabajo de agenciamiento en el espacio virtual con Avatares, el contexto actual ha variado y también la perspectiva sobre el cuerpo. Entonces, en esta etapa del proyecto, se desplazó la mirada hacia y desde los cuerpos de los participantes, pidiéndoles compartir una selfie o toma de un detalle corporal.

> Ya no se puede determinar al cuerpo desde la idea de representarlo o de reflexionar en la distancia sobre él (…) el cuerpo es aquello en lo que el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir la vida. (…) Hacer con el cuerpo y desde el

cuerpo un pensamiento (…) que exprese todas esas fuerzas que no se pueden representar (Pabón, 2000, p.70).

Etapa final: edición y creación colectiva

En esta etapa de producción, a partir de las imágenes corporales recibidas en distintos formatos (como en la consigna del Azul Klein) se generaron varios videos:

A. Con base en las esculturas de venus y torsos de cuerpos de YK -no siempre ajustados estéticamente a los cánones de belleza clásica- se realizaron en 3D y se integraron con fragmentos compilados de ojos y manos rescatados de los envíos compartidos. https://youtu.be/RCIEFRbi554
B. Con sugerentes fundidos y transparencias de cuerpos https://youtu.be/yBcIp88hC04
C. Dos videos más con Inteligencia artificial, utilizando la red neuronal StyleGAN2. Como base de datos se tomaron los aportes de detalles corporales recibidos durante la convocatoria. También hubo intervención humana, incorporando, por selección y apropiación, fragmentos de imágenes de Internet, a fin de reforzar las configuraciones visuales. Mediante un proceso de entrenamiento previo de la red, se definieron las características morfológicas combinando datos de todas ellas, obteniendo nuevos resultados visuales. https://youtu.be/blRrhc2L9wM

Arribando a un espacio de sensibilidad inmaterial

Finalmente, se hace la presentación de la obra en la Alianza Francesa de Mendoza con transmisión en vivo, exhibida como una *experiencia multimedial efímera* y única, en un horario acotado sin repeticiones del evento.



Evento en Alianza Francesa de Mendoza
https://www.youtube.com/watch?v=XGocXCoIC0U

La organización del espacio físico para la intervención consistió en utilizar el patio preparado para la proyección fílmica al aire libre en una gran pantalla (muro) y un aula pequeña anexa al mismo: "salita azul"

En el patio se proyectaron dos videos diferentes simultáneos y transversales: uno generado por la unión de todas las producciones realizadas de Azul y Cuerpos, soportado en la pantalla grande y otro, con torsos en 3D y fragmentos de imágenes compartidas, proyectado como mapping sobre un panel superior de la arquitectura.

De este modo se deja libre el espacio interior para que se ubique el público, que puede mirar ambas proyecciones indistintamente. La musicalización es original y creada especialmente por uno de los integrantes de Artealamano.

Considerando que "la obra es el proceso" y éste llevó un año de interactividad virtual de registro, archivo y producción de material visual del equipo de Artealamano y los participantes en las redes, se entendió que este proceso debía ser parte de la presentación y para ello, necesitaba adquirir un formato que permitiera recuperarlo, especialmente por aquellos que no fueron parte del mismo.

Para rescatar todos los recursos digitales obtenidos y producidos durante el proceso, se ideó un interactivo en plataforma Genially, en el que los asistentes al evento, pudieran hacer el recorrido de las distintas etapas, ver los videos de cada convocatoria o consigna y los archivos de imágenes recibidos.



https://view.genial.ly/63aa13bc2e044800139d3937/interactive-image-artealamano-interactivxs

La autonomía de una imagen-registro es siempre relativa al contexto en que aparece, lo que le da potencia relacional. Ellas mantienen una evidente relación de contacto con el contexto referencial, pero también pueden, con facilidad, agenciar otras imágenes, soportes y espacios, desplazándose a modos de exhibición diferentes, espacializaciones diversas, (…) conjugaciones libres con materialidades distintas (Da Costa, 2009, pp.24).

Se destinó la "salita azul" a esta actividad, en la que se instalaron dos computadoras donde los interactores pudieron visitar el proceso o bien acceder al mismo desde un QR. En el mismo espacio se instaló un televisor con los videos producidos por IA y otros QR con los que se accedía a una experiencia interactiva vinculada a Instagram.

En progreso

En relación a todo el proceso de Artealamano y todos los proyectos-obras que se fueron realizando bajo sus premisas, podemos decir que, si bien han tenido avances y retrocesos, con y sin subsidios, siempre obtuvimos satisfacciones, por ello, estamos presentándonos aquí con este proyecto de gestión independiente. Cada año se piensa que ya no hay desafíos o búsquedas posibles, pero aparecen nuevas ideas, avances y usos en la tecnología que nos devuelven impulso creativo.

En cuanto a los aprendizajes, trabajar como colectivo artístico necesita consensuar las ideas. Los integrantes del equipo deben estar convencidos en el proyecto para realizar el esfuerzo. Es necesario dividir tareas y estar dispuestos a que, lo que se hace, puede ser modificado/optimizado por otro en cuanto a comprensión, comunicación o planteo artístico. Las conexiones en línea, favorecen este trabajo ya que tiempo y ubicación espacial, no son un problema.

Se entiende que toda imagen generada, debe estar realizada en función del interactor-prosumidor en las redes, el espacio de la obra es abierto y debe tratar de incluirlo. Trabajar en redes requiere tiempo y energía para mantener el interés y el contacto. No obstante, es difícil captar interesados que no estén vinculados de algún modo con las áreas de competencia del proyecto.

Es fundamental la flexibilidad en el transcurso y estar preparados a los cambios. Manejar la incertidumbre es parte de la complejidad de este desarrollo. "Estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre. Pero somos capaces de pensar en esas condiciones dramáticas" (Morin, 1999, p.101).

El estar *in progress,* generalmente distrae de los marcos teóricos que sustentan las prácticas, pero es un proceso que se va dando paralelamente. Los aportes teórico-críticos que se van encontrando sorpresivamente incluyen y refuerzan las experiencias realizadas.

En cuanto a *Arribando a un espacio de sensibilidad inmaterial*, se puede decir que se concretaron muchas producciones que funcionaron muy bien juntas, aunque faltó mayor interactividad con los asistentes (experiencia realizada en un proyecto anterior). La efimeridad propuesta para el evento, el acotamiento temporal de visibilidad en territorio, fue un rasgo distintivo en este proyecto, acorde conceptualmente con la virtualidad y la no objetualidad, ya que la repetición, la asistencia al suceso, se da en las pantallas y disminuye, además, las dificultades tecnológicas en cuanto a instalación, mantenimiento y seguridad de equipos que no siempre se brindan en los espacios de exposición. Estas decisiones, con pros y contras, nos mantienen un poco desplazados de las expectativas de los circuitos tradicionales de circulación y acceso a beneficios económicos- los que cada integrante debe buscar por otras vías-. Nos mueve la idea de que se pueden generar acciones tecnopoéticas siempre diferentes con mayor participación.

Bibliografía:

Alonso, R. (2015). *El elogio de la Low-tech*. Luna Editores.

Ardenne, P. (2002). *Un Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Cendeac.

Fundación Proa (2017). *Yves Klein. Retrospectiva* [Catálogo de Exposición]. Proa.

Laddaga R. (2010). *Estética de Laboratorio.* Adriana Hidalgo Editora.

Da Costa, L. (2009). (org.) *Dispositivos de Registro na arte Contemporânea, Contra Capa*

Livraria/ FAPERJ.

Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual: La pregunta por la imagen*. Sans Soleil ediciones.

Morin, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

Pabón, C. (2000). Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento. En *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia: proyecto Pentágono. Bogotá*, Colombia: Ministerio de Cultura.

Rey, S. (2012). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. PORTO ARTE: Revista *De Artes Visuais* (Qualis A2), 7(13).

Salles, C. A. (2017). *Processos de criação em grupo: diálogos*. Estação das Letras e Cores.

Scolari, C. (2014). Narrativas transmedia: Nuevas formas de comunicar en la era digital. En *Anuario AC/E de cultura digital, Acción Cultural Española* - en línea-

Redes Sociales:

Facebook *Artealamano Origen* https://www.facebook.com/artealamano2012/

Instagram *Artealamano2015* https://www.instagram.com/artealamano2015/

Pinterest *Artealamano* https://ar.pinterest.com/artealamano/

You Tube *Artealamano* https://www.youtube.com/@artealamano4686

e-mail Artealamano2012@gmail.com

¿CUÁNTA TIERRA OCUPA UN CUERPO?[37]

Gabriela Pérez Cubas. gperezcubas@gmail.com
GITCE, CID, Facultad de Arte, UNICEN.
Agustina Gómez Hoffmann. magustinagh@gmail.com
Documenta Dramáticas, CID, Facultad de Arte UNICEN.
María Lucrecia Etchecoin. mletchecoin@gmail.com
INDEES, CID, Facultad de Arte, UNICEN.
GT 5: La escena en cuerp[e]s

Palabras clave: Dramaturgia de escena; cuerpo; dirección; diseño escénico; proceso creativo.
Resumen: El artículo presenta una reflexión en torno al proceso creativo de la obra teatral *¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?* de Gabriela Pérez Cubas, quien también actúa, con dirección de Agustina Gómez y diseño escénico de Lucrecia Etchecoin. A través de este escrito proponemos recuperar el trabajo creativo de la obra entendido como dramaturgia de escena, en donde todos los elementos se articulan de manera dialógica en el transcurso del proceso de escenificación.

"*Un escenario, aquí y ahora*"
Gabriela Pérez Cubas, *¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo*?

Al hablar del proceso creativo de la obra en cuestión diremos en primer lugar, que este se da a partir de una dramaturgia de escena en donde todas las partes se crean casi de manera simultánea y dialógica. Dramaturgia de escena porque hay una escritura desde el texto, desde el cuerpo de la actriz, desde la dirección, desde el diseño escénico. Esto querría decir que todo funciona como una maquinaria al mismo tiempo para crear escena, para crear obra, como todo en un presente continuo.

Esto nos hace pensar en la noción de presente para suscitar el dispositivo escénico que incluye, a saber: actuación, espacio y también dirección. Podemos acuñar la noción de

[37] *¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?* de Gabriela Pérez Cubas. Colaboración dramatúrgica: Pepo Sanzano. Actuación: Gabriela Pérez Cubas. Dirección: Agustina Gómez Hoffmann. Asistencia de dirección: Lucrecia Etchecoin. Diseño escénico, iluminación y vestuario: Lucrecia Etchecoin. Asistencia en iluminación: Silvio Torres. Música original: Guillermo Dillon. Gráfica: Yanina Jensen.

dispositivo instaurada por Foucault pero repensada por Agamben[38]. El autor estudia el concepto y lo asocia al de positividad. La positividad es el nombre que, según Hyppolite, Hegel da al elemento histórico, y se constituye por las reglas, los rituales, las creencias impuestas a la sociedad desde el exterior. Por tanto, el dispositivo no sería tal en sí mismo, sino que lo sería al conformarse como red saber/poder que pudiera retener, modelar, orientar y controlar las conductas, opiniones, discursos, gestos de los individuos, produciendo distintas posiciones de estos por esa disposición en red.

El dispositivo o positividad funciona en la obra como la estructura que modela la escena, que hace escena a partir de la relación que se da entre el cuerpo de la actriz, la acción y los elementos con los cuales la actriz interactúa. En el sentido de instrumentos vivos, como postula Schechner en su Teatro Ambientalista, que, si bien guardan una decisión espacial escenográfica, están y operan para la transformación de la actriz.

A propósito de la noción de presente surge en consecuencia la noción de lo real y también de experiencia. Lo real de la mano del psicoanálisis de la tradición lacaniana, nos dice aquello imposible que escapa al símbolo. Este es sólo un parámetro que nos sirve para pensar sobre esta escena particular donde una actriz trabaja desde su persona y a partir de su biografía.

Desde la escena hay un intento de contar una historia propia biográfica, que es en concreto una clara incidencia de lo real. Hay una verdad real y un grado de ficción, pero siempre es la actriz la que cuenta, la que hace, la que hace su historia. Real en términos de aquello que no se puede nombrar, que es inaprensible. Algo de eso pasa en la actuación y en el espectador incluso.

Un género que está próximo al biodrama pero que se diferencia también en la búsqueda de construcción de una memoria colectiva en el acto la narración con los otros. Como la *verdadera experiencia* de Benjamín (2017) cuando estudia a Proust en su concepto de *memoria involuntaria*. En la *verdadera experiencia* que se comparte, se une, se encuentra la memoria personal o individual en su dimensión personal y la dimensión general, histórica, colectiva, es decir se vincula la propia realidad social del espectador con la del actor y con los otros (Lehmann 2017)

El teatro es un espacio, afirma Lehmman (2017, p.167) para la memoria, uno se encuentra en el teatro con ese tipo de memoria involuntaria, se trata de una experiencia mental como el acto de recordar involuntariamente. La experiencia teatral se asemeja al recuerdo de algo ausente pero que depende totalmente de una percepción corporal sensible experimentada en

[38] Foucault en entrevista de 1977 (*Dits et ecrits*, 3, 299) véase Agamben, G. (2005) *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia en la UNLP, Argentina 12/10/05.

el aquí y ahora con los otros. Benjamin dice "*estar al mismo tiempo con los otros*".[39]

El teatro es una experiencia sociable, dice el autor, en comunidad de comunicación esencialmente corporal. Es una experiencia de cuerpos y hay una singular duplicación, el cuerpo como material estético y medio transmisor, pero además se encuentra con el cuerpo real del espectador. Eso específicamente es lo que podríamos denominar como una proximidad hacia lo real en cuanto a ese acontecimiento que sucede y que depende de la relación con los otros y con lo que sucede en la escena porque en definitiva es lo que va a disparar ese acto involuntario en la memoria.

La presencia de la actriz suscita respuestas activas en los espectadores, el cuerpo presente, en construcción constante de la escena otorga forma, aunque efímera a lo innombrable. Aquí, el dispositivo escénico provee un andamiaje para que los espectadores proyecten sobre él sus propias emociones, sus propias memorias.

El cuerpo presente instala preguntas, casi que retóricas, que son recibidas por el público y que, aunque no puedan ser enunciadas sus respuestas, provocan, emocionan, mueven a o hacia lugares que se vuelven sobre la persona que las recibe.

La obra, montada sobre una sucesión de recuerdos personales evita todo tipo de remembranza; instala en el presente actual un relato que la actriz construye sobre lo que recuerda y sobre el que acciona sin ningún afán de recrear o interpretar el recuerdo vivido. El cuerpo presente de la actriz expone, con la lógica emergente del dispositivo creado, una sucesión de acciones que son los eslabones de la obra. Ninguna acción queda librada al azar, todo ha sido trabajado al detalle: movimientos, gestos, miradas, respiraciones, voces, creando un organismo que produce su propia técnica.

Desde este encuadre la composición dramatúrgica de la corporeidad se define procedimentalmente a través de la creación de signos escénicos. La corporeidad, carne historizada, se hace presente en la escena con la sola intención de provocar en el espectador respuestas, antes sensibles que intelectuales, frente al accionar de la actriz. Ella dialoga con el texto escrito, pone en escena ese texto a través de sus gestos y sus movimientos, evita cualquier tipo de reminiscencia de su pasado, pero trabaja con relatos de escenas de la propia historia, los narra, los expone en su presente escénico. Como afirma André Carreira (2023) "se trata de la presentificación de la memoria como forma de producir rupturas con la centralidad del texto narrativo y de la ficción" (Op cit, p.105).

Aquí la presencia escénica se configura en la relación que la actriz entabla consigo misma y con el resto de las personas presentes. Para la actriz estar presente es estar atenta a su

[39] Benjamin, W. *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, en *Obras*, libro IV, vol 1, pp. 211 y s.

respiración, sus movimientos, sus gestos, los tiempos del relato y de sus acciones. Se trata de desarrollar un modo de administración de su energía física, psíquica e intelectual que se esparce - se dilata diría Eugenio Barba - en la escena adquiriendo forma.

La dramaturgia de la corporeidad se constituye en la obra como una sucesión de acontecimientos relatados a través de formas físicas (vale aclarar que estas incluyen cuerpo, voz y emoción) que fueron trabajadas de manera separada en los ensayos y que se concatenaron en el montaje de la puesta para dar lugar a una secuencia o partitura de cincuenta y cinco minutos de duración. Y es a través de esa secuencia que la actriz entabla el vínculo con el resto de los presentes, atenta también a las respuestas del público, a sus miradas, a sus silencios, a sus sonrisas. Así, la presencia se comprende en la puesta en escena como el modo a través del cual la actriz habita la escena, atenta a sí misma, al relato y al público. Es una presencia atenta a los vínculos, los intrasubjetivos y los intersubjetivos.

En ese presente escénico habitado por vínculos la acción de la actriz evidencia las ausencias a las que se refiere: personas, lugares, cosas; les abre espacio, las indica para que el espectador las complete con su propio universo sensible, retomando a Carreira:

> De esta forma se instalaría en el espacio de la escena, entre otras cosas, la presencia de aquellos/as que no están más, exactamente porque una actriz o un actor está frente al público como testimonio de esa ausencia. Este es un cuerpo presente que nos hace percibir la ausencia que está transmutada en una presencia que transforma absolutamente el acontecimiento de la escena. En el teatro - arte de la falta por excelencia - la búsqueda de la presencia es documento inalterable de las ausencias, de las faltas, de la incompletud (2023, p.106).



Escena de la obra "¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?", en escena Gabriela Pérez Cubas. Club de Teatro, Tandil. 2024. Ph: Freddy Kriegger

La presencia de esta puesta en escena se construye en los vínculos que la actriz entabla con las ausencias que relata, con su propia sensorialidad para trabajar las acciones en el cronotopo escénico y con el público en su atenta compañía.

Teniendo en cuenta el marco explicitado en términos de dirección y actuación, sobre la noción de presencia, y dispositivo, al abordar el proceso de diseño en lo que comprende a la espacialidad y la iluminación, es inevitable la pregunta por el centro del espacio, es decir, ¿dónde hallar (y es un interrogante que incluye el tiempo) ese centro que organiza los elementos de una visualidad escenográfica en una obra de dramaturgia de escena? Es en este sentido que se plantea el desafío, dado que, en los procesos de corte más tradicional, la pregunta por la escenografía aparece hacia el final del trabajo de escenificación.

Los espacios en escena se pliegan y despliegan, las múltiples capas que conforman la espacialidad se construyen, expanden, contraen, se destruyen siempre en torno al movimiento de la actriz en el espacio: corporeidad - entorno, corporeidad - espacio escénico - entorno; corporeidad - movimiento - espacio escénico - entorno, corporeidad - paisaje interior - movimiento - espacio escénico - entorno, corporeidad - paisaje interior - movimiento - forma fugitiva - espacio escénico - entorno, corporeidad - paisaje interior - movimiento - forma fugitiva - vestuario - espacio escénico - entorno, corporeidad - paisaje interior - movimiento - forma fugitiva - vestuario - iluminación - espacio escénico - entorno, "rizomáticamente" y en loop…

El interrogante que abordamos en el proceso de trabajo de la obra, en términos escenográficos, fue ¿cómo cartografiar esa red que está presente y se modifica en cada uno de los momentos del proceso de escenificación?, ¿cómo volverla visible?, ¿con qué elementos traducirla sin traicionarla demasiado? Acorde a estas cuestiones se trabajó por un lado, en recuperar la práctica espacial (De Certeau, 2000) contenida en las palabras y, por otro, en articular metodologías de diseño escenográfico con las propuestas tanto de la actriz como de la directora, en los ensayos, en el intento por recuperar las formas fugitivas (Delsarte en Gálvez, 2012)[40] dibujadas en el espacio. Estamos de acuerdo con Gastón Breyer (1970) cuando expresa,

[40] Forma fugitiva, según Delsarte, es aquella forma que nuestra corporeidad toma bajo la influencia de emociones temporales, una impresión efímera en nuestra corporeidad. Sus cualidades se aprehenden en tiempo real, y su carácter es dinámico, ¿incapturable? Consultar, Gálvez Pérez, M. A. (2012). Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica. Tesis (Doctoral), p.24

> que un objeto se nos da siempre dentro de una cierta y precisa escenografía… esto es una SITUACIÓN. De este hecho partimos, a ese hecho debemos tender. También y con más razón, el hombre está en situación. Todo hombre vive inserto permanentemente en una escenografía que le es propia (p.52).



Escena de la obra "¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?", en escena Gabriela Pérez Cubas. Club de Teatro, Tandil. 2024. Ph: Freddy Kriegger

Del mismo modo, las memorias se alojan en nuestra corporeidad, y "el cuerpo cuenta con una espacialidad propia" (Gálvez, 2012, p.152), que, a la vez, es afectada por el espacio objetivado y viceversa: "[n]uestra percepción del espacio se produce desde el punto de vista de nuestro paisaje interior en continua transformación" (op. cit., p.153). Ese tejido entre corporeidad y espacio es tanto de carácter físico como imaginado. Ese paisaje, espacio-tiempo carne, articula todos los movimientos produciendo espacio. Procuramos entonces, desarrollar estrategias que nos permitieran recuperar esa *situación* contenida en el texto, mientras permeaban aquellas formas fugitivas que la actriz iba componiendo durante los ensayos en el proceso de montaje. Este andamiaje es el que acompañó el proceso que finalmente escribió en escena una dramaturgia en volúmenes, materialidades y articulaciones de continentes y contenidos, señalizados por una iluminación en claroscuro, y utilizando contrastes cálidos y fríos: piel, hierro blanco, vidrio verde, tierra, policarbonato, agua, rojo, voz.

Bibliografía:

Agamben, G. (2005). *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia en la UNLP, Argentina 12/10/05.

Breyer, G. (1970). “El teatro concreto" en *Revista Nuevo Drama, Cuadernos de Investigación teatral*, No 2 y 3. Editorial Talía.

Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Infinito.

Carreira, A. (2023). *Ensaios sobre a Atuação: utopias de vagalumes*. Rizoma.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. Universidad iberoamericana.

Gálvez Pérez, M. A. (2012). Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.19714.

Lehmann H. T. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato.

Schechner, R. (1987). *El teatro ambientalista*. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Arbol Editorial.

HACIA UN INVENTARIO DE TÉRMINOS EVANESCENTES.

Carla Pessolano. carlapessolano@hotmail.com
Grupo IEP, IIT, UNA / CONICET.
GT 1: Análisis de procesos creativos.

Palabras clave: Actuación; metáfora; praxis; teatro porteño; teoría.
Resumen: Lo *efímero perdurable* es un concepto desarrollado por Wendy Chun para referir a la naturaleza de los medios digitales respecto de las concepciones de los tipos de archivo contemporáneos. Efímeras y perdurables son también las palabras que utilizan creadoras y creadores de un campo disciplinar específico para referir a sus praxis de creación.
En estos últimos años nos hemos dedicado a estudiar el modo en que, dentro del campo teatral porteño, la metáfora se ha colado de manera insistente en los léxicos de artistas escénicos delineando concepciones y zonas poéticas de coincidencia. Estas recurrencias lingüísticas que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, nos lanzan a la misión de crear un posible inventario de términos evanescentes. Quizá un modo intencionado de acceder a ese "efímero y perdurable" podría fundar la posibilidad futura de construir una política de conservación de las palabras: palabras transitorias que son pura materia escénica.

Introducción:

Lo *efímero perdurable* es un concepto desarrollado por Wendy Chun (Escales, 2021) para referir a la naturaleza de los medios digitales respecto de las concepciones de los tipos de archivo contemporáneos. Efímeras y perdurables son también las palabras que utilizan creadoras y creadores de un campo disciplinar específico para referir a sus praxis de creación.
En estos últimos años nos hemos dedicado a estudiar el modo en que, dentro del campo teatral porteño, la metáfora se ha colado de manera insistente en los léxicos de artistas escénicos delineando concepciones y zonas poéticas de coincidencia. Estas recurrencias lingüísticas que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, nos lanzan a la misión de crear un posible inventario de términos evanescentes. Quizá un modo intencionado de acceder a ese "efímero y perdurable" podría fundar la posibilidad futura de construir una política de conservación de las palabras: palabras transitorias que son pura materia escénica.

Al considerar el tipo de archivo que se instala en el interior de clases y ensayos se puede pensar en compendiar el conjunto de materiales lexicales que dan nombre tanto a prácticas como a procedimientos materiales. Para acceder a esos materiales este escrito se basó en notas de creadores escénicos y en el archivo oral circulante en clases y ensayos.

El teatro como “zona liberada” (Ure), la escena como “masa autónoma” (Bartís), la actuación como "cuerpo editado" (Couceyro), la idea de hacer teatro como “voluntad de existencia” (Bartís), el cuerpo como un “campo teórico” (Bartís), el “ataque” a la idea de obra (Bartís), la idea de la actuación como “canal” (Catalán), la actuación como “transformación” (Catalán), la actuación como “conquista” (Catalán), la “fragilidad” como “potencia” en la actuación (Cappa), la actuación como un “tráfico de emociones” (Cappa), el teatro que “acumula, contagia” (Cappa), la actuación como “emoción simple” (Cappa), la “conciencia de la forma” en la actuación (Cappa), una actuación que “busca su cauce” (Couceyro), el texto como “un viaje” (Couceyro), la actuación como “robo” (Couceyro) y la literatura como “disparadora de actuación” (Couceyro). Estos son algunos de los muchos modos en que creadoras y creadores escénicos se valen del sentido figurado para nombrar sus prácticas.

Si bien el lenguaje corriente es incapaz de llegar a enunciar aquello que tiene una materialidad tan específica que escapa a lo descriptible, por medio del sentido figurado, logra convocar una serie de imágenes oblicuas pero pertinentes que condensan ideas muy complejas sobre esa especificidad de las prácticas (Pessolano, 2023). Tal es el caso de algunas de las cuestiones que se manifiestan en las mencionadas expresiones. Dentro del campo teatral de Buenos Aires, en muchos casos, ese sentido figurado se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, y también trazando zonas poéticas de coincidencia (es decir que aquellas uniones que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común). Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretejido lexical que refiere tanto a una constelación de artistas en diálogo como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato que, al mismo tiempo, abonan en trazados poéticos que perduran a través del tiempo distinguiendo característicos modos del hacer local. Modos efímeros y a la vez perdurables.

En el tránsito investigativo que hemos llevado adelante hasta el momento (en el que estudió los modos en que la transmisión de reflexiones por parte de artistas escénicos se legitima tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como también en los circuitos de reflexión

teórica), al buscar organizarlas se ha comprobado que la principal recurrencia terminológica de esas concepciones son las metáforas. Por esta razón, en el estudio que llevó adelante tomó esa figura retórica como puerta de entrada para intentar acercarme a las concepciones de escena y de mundo que condensan las creadoras y los creadores al interior de las prácticas. Esta coincidencia lexical se impone no únicamente como recurso meta-reflexivo sino que parece imponerse también como un modo de pensar las prácticas que impacta en su propio interior. Esto se da especialmente en el caso de un grupo de creadoras y creadores que podríamos localizar dentro del campo teatral como pertenecientes a la constelación de resistencia. Cabe destacar que tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

Deteniéndonos brevemente en este punto cabe destacar que al relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadoras y creadores de resistencia describe las prácticas escénicas he tomado como referencia las prácticas de actuación en diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunos de estos creadores y creadoras tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entradas resultan definitorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una lectura diacrónica ya que, al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales, encontramos decires de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy. Tomando estas cuestiones como centro, entonces, uno de los vectores principales en que se instala la noción de resistencia es el que se ordena en torno al saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, el recorte propuesto por la idea de

resistencia se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Para lograr abordarlos, deberían considerarse los múltiples tipos de acuerdos que proliferan en la producción discursiva del campo de las praxis escénicas: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones, aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar. Para distinguirlos y estudiarlos, he trabajado sobre los *discursos de espesor* (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y "localizada") que se hallaban en diversos materiales textuales e incluso en la oralidad durante clases y ensayos.

Para enunciarlo brevemente, estos serían discursos que tienen la potencialidad de reunir nodos de saber y sobre los cuales pueden delinearse redes de relaciones de creadoras y creadores en un territorio puntual. Como mencioné anteriormente, el recorte específico que tomo es el que se centra sobre los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación, especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo. Se ha comprobado, luego de procesar materiales escriturales de procedencias diversas que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular del teatro contemporáneo de Buenos Aires. Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadoras y creadores de resistencia son las ideas de "maleza", "desmesura" , de "un cuerpo formado por partes de otros cuerpos" y de "monstruo de cuatro cabezas" que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas meta-reflexivas de María Onetto como las ideas de "traducción", "trama", "fragilidad" y lo que ella llamaba "hacer materia", así como, las metáforas de la cotidianeidad de la práctica como ser sus ideas "inmersión" o "humedad" en relación al entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que "humedece zonas que habitualmente están secas") o el "sucundum" y el "impacto" en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis como son los conceptos de "campo imaginario" y de "cancha con niebla" de Bartís. También ideas como la indagación en torno a "nuevos modos relacionales" para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de "cuerpo de actuación como catalizador" de Bernardo Cappa o la "potencia" como "escena total" (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

Elena Oliveras afirma que “es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra […] su presencia en el discurso no hace más que testimoniar la precariedad de la figuración literal” (Oliveras, 2021, p. 23). Esta idea se encuentra alineada con la teoría blumenbergiana sobre el mito cuando afirma que el sujeto, con el fin de superar la angustia que genera la *extrañeza sobre su medio* (Blumenberg, 2003b), necesita crear un *universo de símbolos* (Blumenberg, 2003b), que le haga inteligible su trato cotidiano con el mundo. Podríamos hipotetizar, a partir de esto, que en la recurrencia de metáforas que se implanta en los decires de creadoras y creadores del campo teatral de Buenos Aires cuando refieren a las praxis de actuación se imponen “modos teóricos” al decir de Anne Cauquelin (2012) y también una forma compartida de “habitar las complejidades del mundo”, tomando la expresión de Victoria Pérez Royo (2020).

Sin lugar a duda, la práctica escénica tiene sobrados recursos para nombrarse a sí misma. Aunque esto se da de manera discontinua y, por momentos, hasta errática. Esos conceptos, que no buscan imponerse por perennes sino por estacionales se instalan bajo la forma de “modos” teóricos, al decir de Anne Cauquelin. Es decir, no se trata de teorías en sí mismas, no forman parte de métodos ni tratados, pero son capaces de establecer -en muchos casos incluso a pesar de sí- un contagio de potencias que deriva, ni más ni menos, que en un lenguaje en común entre creadoras y creadores de un territorio. En el caso puntual de nuestra indagación, que se ocupa de los términos que utilizan las creadoras y los creadores para hablar de sus praxis de creación, si bien aceptamos que la batería de saberes que circulan sobre las praxis artísticas modelan su impacto, no nos ocupamos de la recepción sino de la producción (tanto de obra como de discursos). Acordamos, al hacerlo, con la definición elaborada por Cauquelin de “lo teórico”, a lo que refiere como “actividad que construye, transforma o modela su campo” (Cauquelin, 2012, p. 6). Así es que cuando en la escena de Buenos Aires vemos aparecer pensamientos complejos manifiestos en términos corrientes que surgen del contacto -o del mero centro- de las praxis, no hay dudas que se trata de “práctica[s] artística[s] que se nutren del ambiente teórico en que se desarrolla[n]” (Cauquelin, 2012, p. 70). A estos ambientes teóricos se puede acceder por diversos medios: la indagación acerca de las lecturas que enhebran sus exponentes, por ejemplo, es uno de ellos del cual nos estamos ocupando actualmente.

Agregado a esto, se ha comprobado que si les preguntamos a las creadoras y los creadores sobre quienes relevamos materiales lexicales si ellos consideran que hacen teoría muy probablemente lo negarán, pero es evidente que en su sistema de producción de obra y discurso no dejan de desplegar aquello que Anne Cauquelin llama “un tejido cerrado de

referencias cruzadas que vale como teoría". He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica, justamente, porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclen en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, estas creadoras y creadores son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Es decir, verdaderos intelectuales que se apoyan en la materia específica que les proporciona la escena.

Profundizando en las características que presentan aquellos discursos podemos notar que en las prácticas encontramos dos momentos de pregnancia diferentes: a) en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el ensayo y la clase; b) cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los creadores y creadoras. Lo que después nos llega como un pensamiento específico que no parece sobrevivir por fuera de ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. También siguiendo la idea austiniana, tal como él distingue términos opacos (aquellos del lenguaje técnico de los filósofos que producen un "empantanamiento") de otros más transparentes (los del lenguaje corriente), en los decires de las y los artistas escénicos que estudiamos se trata de localizar aquellas palabras que no parecen tener ninguna particularidad técnica, pero son capaces de condensar pensamientos complejos que no podrían nunca distinguirse desde el exterior de esas praxis. Esto incluye, entre otras, la idea de "la creación artística como transformación de la materia" en Alberto Ure, la concepción de actuación vampírica de Analía Couceyro o la idea de Bernardo Cappa de "tráfico de emociones" respecto de la producción de actuación desde la singular utilización que hace el creador de los textos para sus creaciones.

Para concluir estas distinciones que vemos formularse en el campo escénico que estudiamos, y volviendo a Cauquelin, podríamos tomar sus desarrollos entre la idea de rumor teórico y la de prácticas teorizadas. El primero (rumor teórico) sería todo aquello que conforma los decires en torno a una práctica (incluye producciones teóricas, escriturarias desde diversos planos y abordajes); las prácticas teorizadas, en cambio, haría referencia al trabajo teórico producido por las y los artistas. Materialidades discursivas que tienen un efecto directo sobre lo que lee el espectador de esa experiencia estética pero que, a su vez, tienen un alto grado de imbricación en las prácticas. Para pensar en ambas categorías hemos detectado de gran utilidad, además de relevar los términos que usan los artistas en sus praxis y en sus registros de las praxis ir a la búsqueda de las lecturas que parecen ser propulsoras de esas palabras. Si bien esta etapa de nuestra investigación se encuentra en una instancia primigenia, no hay

dudas que ir a relevar qué leen y cómo leen los artistas podría ser la clave de los modos en que elaboran sus concepciones de escena y de mundo, produciendo aquellos términos únicos que centralizan su pensamiento sobre las praxis.

Pares que se oponen, frontera movediza, equilibrio inestable: estos son algunos de los modos en que podemos pensar, siguiendo a Cauquelin, que se dan los cruces entre la teoría y la práctica escénica. Al intentar relocalizar esa red de elementos que proviene del mero centro de las praxis para tomarlas en tanto objetos de saber, nos enfrentamos una y otra vez a la convivencia entre lo nítido y lo borroso que contienen los decires que se entremezclan en el hacer. No obstante, emprender el armado de conexiones que se halla al interior de esa red puede permitir, en el mejor de los casos, desarrollar conceptos, desplegar nuevas líneas de reflexión y abrevar en lenguajes comunes.

Estos lenguajes comunes, justamente son uno de los elementos que tomamos para estudiar el pensamiento que se encuentra en diálogo con las praxis escénicas pero también en el interior de los cuerpos que producen esas prácticas. Estas redes lexicales establecen nodos en los que se entrecruzan teoría y práctica y organizan el pensamiento de estos creadores y creadoras escénicos, delineando cada una de sus concepciones peculiares a la vez que dejan trazas lexicales coincidentes –como dijimos, ciertos puntos de contacto que no se dan en la convivencia propia del trabajo en conjunto sino a través de ese lenguaje en común–. Ubicadas por lo general en el interior de los espacios tradicionales de la prueba escénica –el ensayo y la clase– estas redes lexicales producen un pensamiento que se condensa en materia teatral y constituye la base de la concepción de teatro y de mundo que distingue estas prácticas actorales.

Es sabido que en los ensayos y las clases se desarrollan códigos internos que muchas veces poseen un estatus casi secreto (Alberto Ure le llamaba a esto “el lenguaje sordo de los grupos”, Sergio Boris en una entrevista lo refirió como un “lenguaje provisorio”). Sin embargo, hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando sus rastros entre un proceso de producción y otro. Algunas de esas expresiones -efímeras y transitorias- incluso se vuelven determinantes de una praxis específica: praxis que toma el cuerpo de actuación como centro de su productividad escénica. Indudablemente, la acción de estas concepciones escénicas se despliega fundamentalmente en el ensayo y en la clase, pero sus modos de producir sentido se extienden a otros territorios, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica. Esta praxis singular es desarrollada por estos verdaderos intelectuales que son productores de un discurso que concibe un cuerpo de

actuación capaz de desmarcarse de las prácticas y los discursos teatrales homogeneizantes (Pessolano, 2024).

Si siguiendo estos puntos, arribamos a la idea de que es posible inventariar lo precario, esos decires que definen la materialidad escénica de nuestro territorio serán los núcleos que nos permitan reconocer el saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, esas palabras de uso transitorio operan como vectores de entrada a la observación acerca de cómo y qué piensan los creadores acerca de la actuación.

La posibilidad de ir en busca de una conservación de esos léxicos para relevar la densidad terminológica y el alto grado de precisión que se ponen en juego en sus decires da cuenta de un tipo de lenguaje que funciona como una sustancia que se moldea transforma a través de sus distintos estados sin atender a los espacios de circulación y reconociendo a las "palabras no sólo como vehículos de comunicación sino como verdaderos materiales" (Goldsmith, 2015 p. 36).

Bibliografía:

Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Libretto.

Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones.* Paidós.

Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla.* Atuel.

Blumenberg, H. (2003a). *Paradigmas para una metaforología.* Editorial Trotta.

---------- (2003b). *Trabajo sobre el mito*. Paidós.

Boris, S. (2020). Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes

Canal Facultad de Artes, Universidad de Chile (22 de junio de 2020) *Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo.* [Archivo de video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM

Cappa, B. (2015). "Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas". *Detrás de escena*. Excursiones.

Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo Editora.

Couceyro, A. y Sestua, V. (2022). *La Edad Justa*. Ediciones DocumentA/Escenicas.

Garrote, A. (2015). "Se puede ver el cristal roto". *Detrás de escena.* Buenos Aires: Excursiones.

Escales, V. (8 de mayo 2021). “Con las constelaciones de performance vemos la imposibilidad de determinar dónde empieza y dónde termina una protesta en la era de las redes” en https://latfem.org/con-las-constelaciones-de-performance-vemos-la-imposibilidad-de-determinar-donde-empieza-y-donde-termina-una-protesta-en-la-era-de-las-redes/

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no creativa: gestionando el lenguaje en la era digital.* Caja Negra.

Oliveras, E. (2021). L*a metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI.* Paidós.

Onetto, M. (2021). Notas del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro. Taller de actuación con María Onetto. Inédito.

Pellettieri, O. (dir.) (1998). “El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*”. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Galerna.

Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad.* EUDEBA.

Pessolano, C. (2023). “Lenguaje ordinario, modos teóricos y lectura como interlengua: los saberes oblicuos de las praxis escénicas de Buenos Aires”. Revista F-Illia. Nro. 8. https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/articulos/lenguaje-ordinario-modos-teoricos-y-lectura-como-interlengua-los-saberes-oblicuos-de-las-praxis-escenicas-de-buenos-aires/

---------- (2024). *PSA: Producción de Sentido Actoral*. Editorial Malisia.

Rodríguez, M. (2000). “La puesta en escena emergente y su futuro”. En *Teatro Argentino del 2000.* Galerna.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Editorial Norma.

PROYECTO PODCASTS “VOCES DE ESPERANZA”. TALLER DE TEATRO - PROGRAMA ARTE EDUCADOR DE GENDARMERÍA DE CHILE.

Verónica Quiceno Pérez. veronica@fundacionartecomunitario.cl
Fundación Arte Comunitario.
ArteEducadora Programa Arte Educador de Gendarmería de Chile.
Directora ejecutiva Fundación Arte Comunitario.
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contextos de encierro punitivo.

Palabras clave: cárcel; podcast; radioteatro; reinserción social; teatro comunitario.
Resumen: Esta ponencia da a conocer el proceso y relevancia del proyecto nacido en el taller de teatro del Centro Penitenciario Femenino (CPF) San Miguel, en Santiago de Chile, “Voces de Esperanza”, radioteatro grabado dentro de la cárcel y subido en formato podcast por Emisor Podcasting a Spotify. Las participantes relatan cómo este espacio se convirtió en una salida de escape, un lugar añorado de luz y esperanza, de cuidado, juegos, risas y creatividad, una pausa a los gritos y la violencia, que les permitió descubrir capacidades y experiencias que no imaginaron, y transformar esa gratitud en deseos de retribuir a través de participar en acciones artísticas que aporten a otras mujeres privadas de libertad.

Para profundizar en el proyecto podcast “Voces de Esperanza”, realizado en el taller de teatro del Centro Penitenciario Femenino de San Miguel, lo primero es contextualizar desde dónde se origina.

Gendarmería es la encargada de administrar los centros penitenciarios de Chile y, dentro de su mandato, tiene la misión de proporcionar condiciones, prestaciones y acceso a programas de reinserción social, para las personas privadas de libertad, acorde a la calidad de personas y a los estándares de derechos humanos. Dentro de ello se enmarca, mucho más al fondo y de manera marginal, un programa que oferta talleres artístico-culturales en diferentes Unidades Penales del país y que apunta a desarrollar capacidades y habilidades artístico-culturales que incrementan competencias psicosociales para vivir en comunidad, con el fin de enfrentar en mejores condiciones la vida en cárcel y los procesos de “re”inserción en el medio libre, entre otros.

El programa tiene una duración anual, en la que se nos indica que debemos tener un grupo diferente semestralmente, la distribución de estos talleres, en su mayoría, son de 2 horas semanales.

Este texto da cuenta desde la experiencia personal de la autora, como monitora del proyecto "Voces de Esperanza", generado desde este contexto.

En el marco de la época de fines de pandemia COVID, el taller se estaba desarrollando buscando diferentes técnicas artísticas que nos permitieran adecuarnos a las circunstancias, ya que presentar una obra de teatro se nos había imposibilitado en este nuevo escenario. Paralelamente, la Unidad Penal recibe una visita del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), quienes acercaron a la cárcel de mujeres la obra de teatro "La pérgola de las flores", en formato audiovisual.

Es así como se comienza a generar el diálogo entre el taller de teatro CPF San Miguel y GAM, a quienes invitamos a tener una instancia de diálogo en donde, junto con las participantes, pudimos soñar con nuevas creaciones a partir de metodologías participativas que usamos tanto en el taller de teatro como en mediación de audiencias de GAM.

De este plenario concluimos que hacer un radioteatro sería una alternativa muy pertinente para los tiempos, además de ser un formato que permite proteger la identidad, ya que todas estas mujeres privadas de libertad están en condición de imputadas, es decir, son inocentes hasta que la justicia determine lo contrario y, por orden de un tribunal, están esperando por su condena o libertad. A partir de esto se hace más relevante que se protejan de cualquier estigma de haber estado presas y, de igual manera, poder ser partícipes de creaciones artísticas.

Para poder lograr que esta aventura saliera lo más profesional posible, GAM se encargó de la producción y generó vínculos con Emisor Podcasting, plataforma digital dedicada a la creación, producción y difusión de Podcasts, premiada internacionalmente. Colaboró también Red de Acción Carcelaria (RAC). Organizaciones que se sumaron profesional y comprometidamente al proyecto.

La idea sería grabar estos radioteatros en formato podcasts, los cuales serían subidos a la plataforma de Emisor Podcasting en Spotify. Se convirtió en un proyecto que entusiasmó a todo el equipo y a las participantes, sin ningún fondo concursable ni recursos extra de por medio, solo gestiones y buenas voluntades. Me parece importante mencionarlo, ya que hay variados caminos para poder generar proyectos y ser flexible para esos diferentes caminos abre posibilidades de creación y participación en contextos marginados.

Fue así como acordamos hacer cuatro obras en radioteatro, tres serían adaptaciones de obras de teatro que se habían presentado en GAM y una sería a libre elección de parte de las participantes del taller de teatro. El grupo de teatro había adaptado el libro "Mujeres bacanas latinoamericanas" a una historia en la cual 3 mujeres dentro de una cárcel eran visitadas y motivadas por mujeres líderes latinoamericanas del arte, la ciencia, la política y la cultura, sin embargo, la semana que íbamos a presentar, la Unidad Penal se fue a cuarentena por COVID y nunca más se pudo retomar. Por lo que esta última sería la elección grupal para llevar a radioteatro.

GAM nos regaló la colección de libros de las obras de teatro que se habían presentado en el Centro Cultural y nos pusimos a leer lo más rápidamente que pudimos, entendiendo lo dificultoso que es hacerlo con solo 2 horas a la semana, dentro de las cuales lograr juntarse merma el tiempo, además del ruido, distracciones y dificultad que tenemos todos los seres humanos de mantener la atención por más de 20 minutos en una lectura colectiva de un texto, sobre todo lecturas de guiones teatrales. La consigna era que lo lograríamos. Mónica, líder natural del grupo de participantes, motivaba constantemente a sus compañeras cuando la energía bajaba entre una semana y otra. No recibir visita, tener una pelea con otra compañera, que no haya hora a enfermería cuando estás enferma, malas noticias del abogado, hijos con problemas, parejas celosas, no saber de tus familiares, etc., son pesos que, tras las rejas, se hacen difíciles de soportar y quitan las ganas de participar en cualquier tipo de actividad.

De las obras de teatro leídas, la primera que eligió el grupo fue "Un minuto feliz", escrita por Santiago Loza, la cual generó curiosidad e identificación, siendo la historia de mujeres trabajadoras en un café con piernas de Santiago de Chile, década de los 80s, que deben enfrentar la competencia de un cambio de época en que comienzan a llegar nuevos espacios, donde se empleaba el minuto feliz, tiempo en que una mujer quedaba totalmente desnuda dentro del local. Historia que también retrata la soledad, el abuso y las secuelas que deja en la mujer este oficio.

Luego comenzamos a ensayar "El traductómetro de la doctora Melina Melinao", que contenía más personajes, ya que el grupo de teatro había crecido, pero la rotación de participantes y espacios poco adecuados para ensayar, fueron dificultando el avance de los ensayos. En el transcurso de las dificultades que nos iban apareciendo, el tener que explicar todos los textos completos cada vez que había rotación de participantes actrices, el ruido, que a una la llamaban, que otra gritaba, que otra tenía audiencia, que por fin la llamaron de enfermería, que toca lavar la ropa, etc., fueron apareciendo las ganas de hacer un guion de la rutina interna, de registrar lo que estaba pasando alrededor mientras tratábamos de luchar contra eso.

Fue así como me empezaron a contar todo lo que conlleva la rutina, en sus diferentes horarios, como una explosión de querer contar cien sucesos por minuto. Fueron apareciendo términos que yo no entendía, entonces comenzamos a anotar los significados de diferentes frases. Nos dimos cuenta que no solo era yo la que no entendía, había otras mujeres que estaban internas que tampoco conocían varias frases. Entonces, en esa misma sala que usaban para hacer artesanías, espacio al lado de la cocina, comenzaron a poner hojas de cartulina con diferentes frases, y decidimos incorporarlas al guion, tipo glosario intelectual. Esto conllevó a que las diferentes mujeres que pasaban por ahí, al escucharnos, colaboraran con partes del guion y glosario, comentando diferentes sucesos de la jornada. Las gendarmes también llegaron un par de veces a contar alguna experiencia según la hora del día. Se generó una comunidad en torno a la creación del texto, casi todas en el módulo sabían que estábamos creando un radioteatro de un día en San Miguel, y las ganas de ensayar y grabar ese texto superó a todos los anteriores.

Siempre falta ensayo, dos horas semanales de práctica grupal es impensable para una representación teatral, pero en estos contextos de encierro aparece el ímpetu y los talentos que han esperado, por mucho o desde siempre, el momento de reconocimiento y validación.



Imagen de registro personal.

La agenda avanzó y Emisor Podcasting llevó todos los equipos necesarios para armar un estudio de grabación profesional dentro de la cárcel. Gendarmería facilitó frazadas y cerró un espacio en un pasillo de la sala multiuso, en el último piso, cuarto, de la torre 1. GAM se preocupó de producir todo, el Taller de Teatro de los guiones, ensayo y actuación. Permisos solicitados con cada nombre y rut, cada artículo que se entra detallado en un Excel.

Y comienzan los emergentes, llamado a audiencia a una de las actrices participantes, le acaban de sacar la muela a otra, etc. Reemplazos a última hora y… se hace. Nuevamente las voluntades de las participantes y de todo un equipo. Hacemos lo mejor que podemos con las circunstancias que tenemos, y lo disfrutamos.

Logramos 2 fechas de grabación, todo un día por cada jornada. En cada jornada grabamos un radioteatro, siendo primero “Un minuto feliz” y luego “Un día en San Miguel”. A eso se sumó un podcast de contexto, creado por GAM y Emisor Podcasting, grabado en sus instalaciones.

Una vez producido y terminado el producto, decidimos que el primer espacio en que presentaríamos el resultado final sería en el módulo 4, en el que fue creado. La duración de “Un día en San Miguel” es de 30 minutos, pensamos que, debido a que un podcast no tiene imágenes y podía ser difícil mantener la atención de las mujeres del módulo, íbamos a presentar solo los 15 primeros minutos. Al llegar, las invitamos a escuchar el podcast, les dimos un contexto y se acercaron alrededor de 20 mujeres, el resto salió a su hora de patio. Fue así como comenzaron las risas y suspiros y, de a poco, se fueron sumando más mujeres, con gendarmes incluidas. Es así como el módulo se fue llenando y todas, con mucha atención y silencio, escucharon el podcast completo hasta el final. Atención y silencio que no recuerdo haber visto en ese comedor.



Imagen de registro personal.

El radioteatro en formato podcast pasa a ser un producto permanente en el cual la memoria sonora de lo que sucede en una cárcel queda inscrito a través de sus voces, a las cuales pueden recurrir desde cualquier espacio, difuminando las fronteras físicas de otros formatos. Interpretar un texto escrito, crear un texto propio de las vivencias internas y que sus voces sean protagonistas de historias que albergan plataformas internacionales como Spotify y premiadas como Emisor Podcasting, es un impulso al reconocimiento de habilidades y un empoderamiento de que hay más posibilidades para poder salir de la hostilidad en la que se está inserta permanentemente.

A partir del testimonio de Daniela, una de las actrices privadas de libertad que participó en el proyecto, podemos apreciar desde sus propias palabras los múltiples beneficios del arte en contexto de encierro:

> Cuando escuché del radioteatro yo quise participar y la verdad es que primero lo hice como para salir el tiempo que durara, para salir un rato de aquí. Pero la verdad es que, con las semanas, se fue volviendo como una necesidad en mí. De verdad, se transformó para mí en mi salida, mi escape. No solo por el hecho de salir físicamente del lugar donde yo estaba, si no

> que mi mente se teletransportaba. Yo de verdad, la hora que esto duraba, yo prácticamente me olvidaba de dónde estaba. Al principio yo llegaba ahí, me iba al baño, estaba como ansiosa, pero a medida que fueron avanzando las clases, me empecé a reír. Además que teníamos acceso a un lápiz, que el lápiz es oro allá. Además que nos hacían, no solamente hacer la obra, si no que hacíamos ejercicios. Era algo muy completo. Hasta comida, hasta galletas, jajajaja. Descubrí algo en mí que nunca jamás pensé que iba a poder ser capaz de hacer.

El testimonio de Jessica que se presenta a continuación, relatado ya desde la libertad, nos refleja cómo el participar en una creación teatral conecta con la gratitud y las ganas de poder retribuir, buscando apoyar a personas que pasan por lo mismo que ella pasó, a través de la conexión, belleza, disciplina y pasión por contar historias:

> Tuve el agrado de ser invitada al radioteatro, al lanzamiento de lo que se había hecho. Me encantó escucharlo, fue un agrado muy grande, muy lindo, escuchar, que la gente entienda que no todos están por algo, hay mucha inocencia. Y eso que se hizo, que ella haya ido para allá a darnos un poquito de luz, de esperanza. Que no porque tú estés entre cuatro paredes no puedes hacer otras cosas. Puedes hacer muchas cosas más. Así que eso, me encantó poder escucharte, poder hacer algo por ti. Y no solamente por ti, si no que por las personas que están a tu alrededor. Me encantaría volver a hacer lo mismo. Los sacas de una rutina, los sacas de gritos, en un lugar que es para ti, para ti ese cuadradito que teníamos ahí nosotras para poder hacer, reírnos, poder hacer dinámicas… nos reíamos de nosotros mismos, de los ejercicios. Hacíamos ejercicios, nos movíamos, hacíamos muecas. Muy lindo, me gustaría volver a hacer lo mismo y poder apoyar. Me encantaría apoyar, así como tuvimos el apoyo nosotros. Me encantaría volver a apoyar.

Luego de ser presentado con éxito en el módulo 4 de CPF San Miguel, en septiembre de 2023 “Voces de Esperanza” fue lanzado a la plataforma Spotify, con una ceremonia en el Centro Cultural Gabriela Mistral, en donde pudo participar como panelista una de las actrices participantes que ya estaba en libertad.
Búscalo, escucha y comparte.

INHUMANAS SOPLAN MUJERES: ENTRE EL DOCUMENTAL, LA BIOGRAFÍA, LA AUTOBIOGRAFÍA.

Dr. **Gustavo Radice**. gustavoradice@gmail.com
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Artes – UNLP.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística

Palabras Claves: Fragmento; intertextualidad; psicoanálisis; teatro; tiempos lógicos.
Resumen: El trabajo intentará reflexionar sobre los modos de producción del teatro posdramático desde un punto de vista psicoanalítico. El análisis se realizará a partir del concepto psicoanalítico de tiempos lógicos para repensar nuevas formas de narrativas y construcción de relatos. Es sobre el tiempo lógico que haré una reflexión del uso del fragmento temporal para abordar los conceptos de documental, biografía y autobiografía en el teatro posdramático. El segundo eje se sostiene en la descripción de las diversas formas de tematizar el tiempo lógico a partir de operaciones intertextuales para luego pensar la repetición del fragmento temporal como posibilidad de construir sentido sobre el uso del tiempo en el teatro posdramático.

Inhumanas Soplan Mujeres: ¿El documental? ¿La biografía? ¿La autobiografía?

En el presente trabajo intentaré describir y explicar cuáles han sido los procedimientos utilizados para tematizar la biografía, autobiografía y el documental como formas de narrar la vida de las personas. Como ejemplo para ilustrar estos conceptos tomaré como base el análisis de la obra *Inhumana Soplan Mujeres*, de la cual soy el dramaturgo y director.

Para realizar la propuesta artística se pensaron varios conceptos que funcionan como *capas* conformando un entramado conceptual que intenta poner en escena interrogantes, resignificaciones, y visibilizar la maquinaria teatral tanto desde el dispositivo como desde los lenguajes que lo conforman. La obra *Inhumanas* está pensada como un continuo de referencias a diferentes personajes femeninos de la historia del arte nacional e internacional (poetisas, actrices, personajes ficticios y personas reales). Por lo tanto, desde lo temático se fusionan dos *capas,* por un lado pensar la biografía y el documental y, por el otro, la capa que reflexiona sobre lo teatral. Es así que forma y contenido (la maquinaria teatral y la biografía)

se presenta como un dispositivo significante que se va desglosando en múltiples referencias sociales y referencias del lenguaje teatral.

Cuando pienso en el concepto *referencia* hago hincapié en determinados procedimientos artísticos que componen la intertextualidad (Genette, 1989, p. 10) y el metatexto. Es así que surgen, por un lado, operaciones como: la cita, la apropiación, la reescritura, la repetición, el fragmento, el montaje, la ficción y la ficcionalización de *lo real*, la falla o el error, y por otro lado, géneros como la biografía, la autobiografía y el documental. Muchos de los procedimientos también son tomados de Nicolás Bourriaud (2009) de su libro Posproducción.

Finalmente, también forma parte del marco teórico el concepto de *tiempos lógicos*, concepto traído del psicoanálisis, del que voy a tomar la definición de Norma de Luca (2021). Es en este entramado conceptual que la obra *Inhumanas Soplan Mujeres* encuentra el camino para construir sentido.

Al estar construida sobre fragmentos reescritos de otros soportes textuales (collage), la obra navega entre la primera, la segunda y la tercera persona del singular. Es a partir de esta idea que se pretende que el texto vaya derivando en la posibilidad de las imprecisiones, dando cuenta así de la imposibilidad de construir un relato objetivo. Es así que el texto va desde el relato contado/narrado y a medida que avanza se va distorsionando dicha narración, a tal punto de visibilizar las imprecisiones de las narraciones orales.

Bajo la excusa argumental de tres cuerpos/actrices/personas que se reúnen para llevar a cabo una versión de la obra de Pina Bausch “Café Müller”, la obra plantea el constante devenir del proceso creativo, el fracaso y el error al intentar recrear dicha puesta en escena; también las múltiples nociones y miradas, no sólo sobre “Café Müller”, sino sobre los cuerpos femeninos y su posibilidad expresiva. La idea argumental se suma como capa narrativa complejizando el relato para sumar otra problemática sobre el tema tratado. La cita de los dichos de Pina Bausch sobre su obra y los procesos creativos, aparecen como referencias personales de las actrices ¿Quién habla? ¿De quién hablan? ¿De quién son las palabras enunciadas?

Es así que la obra de Pina Bausch ronda como estímulo yuxtaponiéndose con otros dispositivos textuales como fragmentos de películas: “Camille” (1936), de George Cukor; “Cumbres Borrascosas” (1939), de William Wyler; “La voz Humana” (1948), de Roberto Rosellini y filmaciones de la misma “Café Müller”. La idea de *capa* permite recuperar fragmentos de otras obras y montarlos en un todo. Esta noción de fragmento (tanto corporal como del texto hablado) permite utilizar la operación de repetición y así jugar con la desintegración del discurso teatral y, por otro lado, complejizar la tematización de los tiempos lógicos.

Forma y formas del dispositivo escénico: Criterios de la puesta en escena

El criterio principal de puesta en escena que se sigue es el de *ensayo* y su posible *estetización*. Al plantearse como un ensayo permite jugar con la prueba, el error y la falla. Por otra parte se suma como *capa de sentido* las posibilidades del biodrama y el documental. Estas ideas son representadas a partir, por ejemplo, del concepto de "detrás de escena" y "fuera de campo", o por las nociones de lo extradiegético e intradiegético. Por otra parte está presente la voz masculina del narrador que pauta el comienzo y fin de cada fragmento, que a modo de director modela la forma en escena de los cuerpos y sus posibles acciones y sentido. Se parte principalmente del lenguaje de la danza para construir una obra performática sujeta al devenir de las acciones. La posibilidad que otorga el lenguaje de la danza es, principalmente, la búsqueda de una falsa coreografía sustentada por la repetición de movimientos, ya sean mínimos o de secuencias de acciones.

Inhumanas Soplan Mujeres está pensada para ser montada en dos tipos de espacio: un espacio acotado en donde la distancia escena-público sea mínima, y un espacio en donde dicha separación sea extrema para jugar con la posibilidad de lejanía en este último caso, y de cercanía para el primero. Por otra parte se pretende jugar con las posibilidades estéticas del espacio de ensayo, esto es, un espacio casi despojado en donde el escenario desaparece, y tanto espectadores como obra se encuentran en un mismo nivel de piso. No se pretende construir una distinción entre la escena y la sala ya que ambas conforman un todo. Finalmente el espacio escenográfico consta de tres sillas blancas y una pantalla fragmentada en tres partes en el fondo de la escena.

En cuanto a los criterios de iluminación se parte del concepto *estetización del ensayo* para construir un espacio iluminado con luz general blanca fría y por momentos luz verde. El tipo de luz que se busca es el que produce la luz led, ya que dicho artefacto proyecta una luz dura que permite construir un espacio desnaturalizado. Se busca ir de la luz general de ensayo a la luz efecto candileja (luz frontal en contrapicado). En cuanto a la paleta de color de la luz, como ya se apuntó, va del blanco a los colores verde / azul, cumpliendo el objetivo de desnaturalización y dar cuenta así de la ficcionalización del relato.

En referencia al espacio sonoro, encontramos variedad de posibilidades de producir sonido. Por un lado el uso de la voz de las actrices y sus potencialidades, la grabación del audio libro en alemán e inglés de Miss Dalloway de Virginia Woolf; algunos diálogos de las películas ya mencionadas en párrafos anteriores. La utilización de diferentes idiomas pretende mostrar las posibilidades sonoras de los mismos y su musicalidad, así como las distintas intensidades del texto dicho por las actrices. Además del uso de la palabra como posibilidad sonoro-musical

también se recurre a música grabada para marcar el ritmo y la repetición de las acciones generando un clima dramático que acompañe a la construcción del melodrama durante la obra.

En relación al vestuario, **e**l diseño parte del concepto de primera y segunda piel y está basado en la estética de los años sesenta. Por otro lado, parte del vestuario se utiliza como cita a los vestuarios de la obra "Café Müller". El cuerpo es pensado como un elemento que posibilita las múltiples expresiones del juego dramático atravesado principalmente por la falla y el error. Es un *cuerpo ensayo* en donde lo posible del melodrama se hace carne a partir de la idea de un constante fracaso. Cuerpo que habita la ensoñación y que, en constante vigilia también es el soporte de la angustia de la no posibilidad. En términos antropológicos es un cuerpo otro que intenta construir desde el fracaso un posible nosotros.

En la dramaturgia de *Inhumanas Soplan Mujeres* se hace referencia a cuerpos/actrices/personajes, este criterio es utilizado para poder plantear los diferentes modos en que se puede construir y deconstruir la ficción. El cuerpo como soporte, la actriz como herramienta y el personaje como la posibilidad de la ficción y la no-ficción. Finalmente se piensa la dramaturgia como las múltiples posibilidades, no solo de construir relatos, sino también de deconstruir narraciones literarias, históricas, sociales y estético-teatrales. De este modo, la dramaturgia hilvana el sentido y las significaciones de la obra.

El guión dramático está estructurado para que funcione como distintas capas, en este caso metadiscursivas: el documental, la biografía, la autobiografía, las posibilidades del error o la falla, lo verdadero y lo falso, la referencia a otros dispositivos textuales (wikipedia, los diarios, las revistas, las búsquedas en internet, los estudios académicos, etc.). El texto/palabra se construye a partir de la reescritura de los diversos dispositivos textuales y soportes que contiene la palabra escrita y la palabra hablada, en donde lo propio y lo ajeno pone de manifiesto la pregunta de quién dice, quién habla y quién enuncia; por otra parte se busca evidenciar los límites difusos entre la actriz, el personaje, la persona y la figura histórica.

El objetivo de la obra *Inhumanas Soplan Mujeres* fue borrar los límites entre lo documental, la biografía y lo autobiográfico bajo dos planos, por un lado fusionar la persona, la actriz y el personaje a partir de las diversas formas de enunciar el texto (por ejemplo primera persona del singular, tercera persona del plural o el impersonal). Es así que los rasgos enunciativos son licuados a partir de las posibilidades de entonación del texto hablado. Las formas estéticas del objeto-voz son puestas a prueba en donde la falla, el error y el fracaso visibilizan la estética del ensayo (visibilizar el dispositivo teatro). La oportunidad de usar el

recurso/operación estética de la repetición no sólo pone de manifiesto la idea de prueba/búsqueda sino también vaciar de sentido la forma. La repetición empuja al cuerpo/actriz/persona a un lugar de extrañamiento que posibilita preguntar preguntarse quién habla, quién dice, quién enuncia.

En la obra tres cuerpos/actrices/personajes intentan transgredir el dispositivo teatral para construir un discurso que parte de la ensoñación para llegar a un real posible. Los tres cuerpos/actrices/personajes intentan pasar de la automatización de los cuerpos/voz para llegar expandir la emoción con la forma del melodrama. En su transitar se preguntan quiénes son, quién habla, qué dicen y cómo lo dicen, entre otros interrogantes más. Es así que los diferentes registros del cuerpo/voz buscan limitar, delimitar y borrar los límites de lo documental, lo biográfico y lo autobiográfico para pensar y exponer el punto de vista sobre la idea de que todo es una construcción y que aquello que se piensa como un discurso objetivo solo es una pieza más de la subjetivación de un aparente *real*, y de los procesos historizantes de dichas subjetividades.

El dispositivo escenográfico está compuesto principalmente por una pantalla fragmentada en tres partes, tres sillas y un perchero. Lo cual permitió pensar varias posibilidades que den cuenta, por un lado de esta idea de *capa* y por el otro de lo interdisciplinar, es así que la utilización de pantalla para proyectar imágenes, el sonido extradiegético e intradiegético (tanto música como grabaciones de libros de autoras nacionales e internacionales) aparecen como la materialización de lo que se entrama e hilvana como forma y contenido.

En tanto que el indumento de ficción se entiende como el cuerpo como primera piel, el vestuario como segunda y tercera piel; como un real posible que cubre y descubre la piel, muta, se transforma y se resignifica, visibilizando a su vez las diferencias entre indumento de ficción e indumento social. Basado en la estética de la indumentaria de la década del sesenta se hace referencia a un momento histórico en donde la conceptualización de la mujer y su rol social estaban anclados a una sociedad patriarcal y heteronormativa.

Tiempo lógico y los fragmentos temporales (una aproximación psicoanalítica al teatro posdramático)

Es desde una perspectiva psicoanalítica que quisiera pensar la construcción de sentido de los fenómenos temporales, tanto sea desde la producción escénica, como desde la recepción. Preguntándome a su vez, cómo se logran dichos sentidos temporales a partir de la mezcla de géneros utilizados. Una vez rota la cadena temporal lineal, de carácter cronológico, que permiten comprender las acciones teatrales a modo de causalidades y los efectos que dichas

causas producen o producían en el drama, se pone de manifiesto una forma de relato fragmentado en donde se juega con la distancia de la enunciación y la perspectiva del punto de vista de quien enuncia. Los dispositivos de reproducción de la voz y de la imagen utilizados fragmentan la ilusión de mímesis, y los dispositivos espacio-sonoros en el que *habitan* los cuerpos/actrices/personajes construyen un espacio referencial en donde cada espectador puede resignificar a partir de su imaginario. En términos de Genette (1989, p. 366) el *showing (el mostrar)* y el *telling (el decir)* juegan con el máximo de información del relato al utilizar diversos dispositivos sonoros y visuales para contar una posible historia, condensando lo narrado en una superposición de voces enunciatarias, que no solo cuentan el devenir de personajes históricos, sino también relatan otras historias de posibles mujeres reales o ficticias, contemporáneas o históricas. Es así que el máximo de información también se ve condensado, ya que son los mismos cuerpos/actrices/personajes los que relatan los mundos posibles a partir de jugar, asumiendo diferentes roles. Asimismo, no se borra la instancia narrativa del relato, ya que muy pocas veces es el personaje el que asume la condición de narrador y, cuando aparece, es solamente para evidenciar el artificio teatral.

Es así que, una vez apartada la idea de una cadena causal cronológica se presentan de manera obstinada fragmentos en apariencia aislados unos de otros que como unidades narrativas componen el relato posdramático. Ahora bien, establecida la complejidad de pensar el tiempo en la escena posdramática la reflexión que surge es que el alejamiento en la escena del tiempo lineal narrativo (tiempo cronológico), vinculado principalmente a la cadena causa-efecto, propicia una nueva forma de comprender la temporalidad, esta forma otra de comprender la temporalidad está relacionada con lo que en psicoanálisis se denomina tiempos lógicos. Los tiempos lógicos son tiempos historizados e historizantes, por lo tanto es un tiempo singular, es un tiempo que articula lo simultáneo y lo sucesivo, es heterogéneo y se diferencia del tiempo cronológico que es homogéneo o que tiende a homogeneizar la experiencia temporal. El tiempo lógico es el tiempo del inconsciente y está asociado a los procesos primarios. La psicóloga Norma Delucca define a los tiempos lógicos como aquellos que “refieren a procesos psíquicos. Procesos nunca lineales, donde se articula lo sucesivo y lo simultáneo (lo nuevo y las marcas ya constituidas). A este nivel, el tiempo se torna reversible” (2021, p. 17). Partiendo de lo expuesto hasta este punto surge como hipótesis, lo siguiente, el tiempo en la obra Inhumanas se produce a partir de operaciones tales como el desplazamiento y la condensación (proceso primario para el psicoanálisis) para construir una figuración plástica de carácter simbólico que es sometida a los criterios de la dramaturgia del espectador. Como otra hipótesis posible se presenta el siguiente enunciado: El tiempo en la puesta en escena de

Inhumanas tiene estatuto de temporalidad propia (es singular, simultáneo y sucesivo al mismo tiempo) ya que agencia contenidos simbólicos que les son específicos (historización), logrando así la posible tematización de lo temporal y ejerciendo una fuerza dinámica sobre las cosas. Es a partir de esta hipótesis que el poder pensar el tiempo en la obra como tiempos lógicos, supone en la expectación la posibilidad del surgimiento de múltiples sentidos. Lo heterogéneo temporal adviene en un dinamismo y reorganización de sentidos a medida que la obra transcurre, es así que nuevos sentidos van tomando potencia a partir de la singularidad temporal de cada acción. Se anula así la cadena homogénea temporal de causa/efecto lineal y cronológica, "convencional, rígida e irreversible" (Delucca, 2021, p. 17), para dar lugar a una nueva experiencia temporal que es tematizada a partir de: el fragmento, la obstinada repetición, el estatismo, la inversión temporal, los saltos temporales, el efecto antes de la causa, la multiplicidad de tiempos (lo simultáneo y sucesivo al mismo momento), y lo azaroso.

Suceso y acontecimiento son dos estructuras que se necesitan para construir sentido o resignificar los sentidos que en el devenir de la obra se van desarrollando. Por suceso y acontecimiento Delucca, los define de la siguiente manera: "Suceso: conjunto de lo que acaece o se observa en una situación o experiencia del sujeto. Acontecimiento: experiencia que marca una ruptura con la continuidad; un cambio radical que supone una transformación subjetiva, un plus que exigirá una elaboración psíquica a posteriori" (2021, p. 17). Sin desatender al concepto de acontecimiento según lo define el psicoanálisis también se propone sumar las noción de acontecimiento conceptualizado por Jorge Dubatti (2011, p. 35), desde el marco de la Filosofía del Teatro, para profundizar cómo se construye el sentido de la temporalidad.

En cuanto a la construcción de la perspectiva del punto de vista es asumido, en este caso, por quien construye el relato extradiegético, ya que la dramaturgia nos enfrenta a un relato en donde el desarrollo de la información que se cuenta es utilizado para evidenciar las formas de construir lo documental, lo biográfico y lo autobiográfico. Los rasgos enunciativos del punto de vista se visibilizan a partir de la intencionalidad en la elección de los fragmentos seleccionados de diferentes soportes textuales y sus posibles reescrituras, que se articulan en el montaje final de dichos fragmentos, construyendo así la perspectiva del relato.

A modo de cierre

Para lograr construir la narrativa escrita se articulan, reescriben y resignifican fragmentos de textos de varios dispositivos textuales. Tomar como base estos dispositivos permite en su

articulación construir un nuevo discurso de características y significaciones *flexibles* que permiten desarrollar un texto/guión dramático que interpela lo que supuestamente es *real.* A modo de pastiche posmoderno, las operaciones de apropiación, cita y reescritura terminan autocuestionándose al punto de interpelar, no sólo cómo se construyen las biografías y los documentales, sino también en qué punto dichas operaciones empujan al proceso creativo al límite del plagio. Finalmente, expongo que la obra *Inhumanas* se sitúa en la frontera del relato teatral, exponiendo la tensión entre el no-relato –relato basado en los tiempos lógicos del psicoanálisis-, y el relato mimético –relato moderno, relato sincrónico cuyo soporte conceptual es el tiempo cronológico-.

Bibliografía:

Bourriaud, N. (2009) *Posproducción*. Adriana Hidalgo Editora.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Delucca, N. (2021). Hacia una reformulación crítica del criterio evolutivo en Psicología. En A. Martínez y A, Mirc. (Eds.), *Hacia una deconstrucción de la Psicología Evolutiva. Aportes teórico-políticos,* págs. 13-22. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122945 (20/3/2024).

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.

Lehmann, H.T. (1999). *Teatro posdramático*. CEDENAC.

HIBRIDACIONES EN DANZA.
ALGUNAS OPERATORIAS POSIBLES PARA SU TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA EN EL AULA DE DANZA.

Lic. **Sandra Reggiani**. sandrareggiani@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de las Artes (UNA).
Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica Orientados (PICTO 00023).
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías.

Palabras clave: Dispositivo; improvisación; interactividad; transposición didáctica.
Resumen: El interés por la construcción de experiencias de interacción en tiempo real significativa y mediada por tecnología nos llevó a diseñar un dispositivo híbrido que activa intereses estéticos y poéticos a partir de herramientas tecnológicas interactivas, visualizamos en dicho dispositivos algunos aspectos que pueden impactar en el campo educativo. El corrimiento del protagonismo del *performer* en la escena y la pregunta sobre la posibilidad que encuentra el anonimato como condición para establecer vínculos humanos, artísticos y estéticos transformadores vertebran el desarrollo de la ponencia.

Contextualización del dispositivo y su territorialidad

Iniciamos esta investigación hacia mediados del 2021, en tiempos de distanciamiento social obligatorio, el aislamiento previo había dejado a una de las integrantes del grupo radicada en Uruguay, y las otras locaciones alternaban en diferentes sitios del AMBA: CABA y conurbano bonaerense. A partir de las primeras experiencias orientamos necesidades emergentes de la pandemia iniciada a comienzos del 2020, ella nos invitó a repensar cuestiones asociadas con lo cotidiano, alcanzando lugares trascendentes como la vitalidad y la supervivencia. Por esos tiempos vimos con nitidez cómo la tecnología se convierte en insumo de primera necesidad, garante de vínculos cuidados; surgen así modalidades comunicacionales e interactivas impensadas hasta ese momento, el concepto de cyborg se instaló en nuestra vida cotidiana (Haraway, 1984).

¿Es posible construir vínculos poéticos significativos mediados por la tecnología y distantes en el espacio? Fue uno de los interrogantes más potentes que orientaron esta primera instancia de experiencias.

La pandemia por COVID19 transforma el confort de los insumos tecnológicos en primera necesidad. Por esos tiempos Agamben AA.VV. (2020) interroga a las políticas que se implementan a nivel mundial a partir de la pandemia, cuestionando en la prevención del contagio la restricción de libertades. Sumergidos en un estado de excepción mundial, la militarización cotidiana no se hace esperar, la gestión de protocolos sanitarios regula las acciones públicas y privadas mientras los detalles cotidianos oscilan entre el miedo, la supervivencia y la muerte. Tal estado de excepción, habilita condiciones y protocolos diferenciados, el control de los cuerpos a través de las medicinas y las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se naturalizan. Simultáneamente crecen estrategias defensivas y preventivas, con el fin de evitar contagios, al tiempo que la esperanza de un mundo mejor, más justo y solidario es una utopía que parece estar a punto de encarnar. La situación es tan extrema, que es difícil visualizar los horizontes próximos. La fluctuación entre teorías conspiranoicas e indicadores de un sistema que se sale de su propio rumbo paraliza las costumbres mundiales, y nos permite un reconocimiento de la red, soga o no red en la que nos alojamos. La pregunta por la indiferenciación de las fronteras, nacionales, culturales, económicas encuentra respuesta en la profusión del contagio. Las políticas sanitarias alternan entre el cuidado, el control, la omisión y la negligencia. En medio de todo aparece la importancia de la vida, y la certeza de que nadie se salva solo. Sin dudas, los indicadores de salud asociados con el virus, son uno de los tantos aspectos en los que impacta la pandemia, el tendal de consecuencias es inmenso y extenso, y su análisis excede al presente trabajo, sin embargo su mención se vuelve imprescindible.

La condición de aislamiento convierte a las herramientas tecnológicas interactivas y a la red en el casi único acceso a la supervivencia. Si quedaban instancias sin digitalizar, será esta circunstancia histórica la que aproxime compulsivamente a la población mundial a su acceso y familiarización. Desde allí, además de propiciar la comunicación y estimular el consumo, se constela en los imaginarios sociales atravesados por la cibernética, aspectos que interpelan los registros identitarios a través de la construcción de perfiles sociales, la intervención en el tratamiento de la imagen, la socialización de estados y apreciaciones comúnmente abordados en la intimidad, aparecen ahora en la construcción de vínculos sociales encarnados en la virtualidad. El fantasma del panóptico virtual, que habilita a un gran ojo que todo lo ve y lo registra, crece exponencialmente. La emergencia sanitaria exalta la necesidad de los vínculos y los intercambios, y diluye los registros asociados con el control. Los actuales dispositivos, evolucionan vertiginosamente en sus formatos y funciones, dinamizan su presentación en la pantalla que concentra la información. Sin embargo, sería ingenuo suponer qué sólo son

objetos de consumo, en tanto tecnologías de la comunicación son cognitivas al participar de nuestra percepción del mundo, y de las operatorias que nos permiten constituirnos como usuarios. (Scolari, 2008, p.14).

La pantalla, reproduce en formato visual las distintas aplicaciones y modelos virtuales de residir en ellas: la posibilidad de crear un perfil en sintonía con tus deseos es posible y ofrece una identidad que posibilita el acceso a otros vínculos y grupos de interacción e intercambio, tanto como a la oportunidad de producir y crear contenido. La predominancia de la imagen, que es la forma que adquiere preferentemente la dimensión virtual, hegemoniza la reproducción de las mismas con sus variables más o menos atractivas - hay aplicaciones que reconfiguran y modifican la imagen capturada por la cámara-, la posibilidad de operar en la construcción de la propia imagen crece, y con ella la encarnación del mundo idealizado, parece posible.

Respecto del tránsito por el dispositivo, esto impacta en una modificación de los registros asociados con la tramitación de la imagen y el esquema corporal (Reggiani, 2017). En otro sentido, el tratamiento de la imagen se circunscribe a la imagen visual, ahí la distancia entre ser y parecer se acorta. El consumo de prótesis que faciliten esta creencia aumenta. Las aplicaciones ofician de prótesis a las que es sencillo acceder, y operar desde allí las transformaciones deseadas. Ser cómo deseamos ser, es posible.

En algún sentido, la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza por efectuar modestas ramificaciones y en una sociedad que pondera la condición de consumidor de tiempo y espacio, convirtiendo al lazo social en artefacto estandarizado. (Bourriaud, 2006). La latencia de lo posible convive con la sobre estimulación y el consumo visual, amparados en un gran manto omnisciente que es la red.

El despliegue poético mediado por las plataformas de videoconferencias ¿es posible?

Sumergidxs en este nuevo universo, ¿es posible construir vínculos significativos mediados por las tecnologías de la información y la comunicación? ¿Es factible la apropiación estética de estos vínculos? Diferentes estrategias y momentos acompañaron el tránsito. Por esos tiempos las experiencias fueron completamente sincrónicas, mediadas por una plataforma de videoconferencias. Salir del modo especular de la imagen, direccionamos los registros visuales en primer lugar como ordenadores del registro de territorio visual. Conocer el encuadre, los límites y las distancias posibles para que encontrarnxs sea posible, fueron de las primeras variables en las indagatorias. Luego, dar lugar a otros aspectos de la sensorialidad

tales como la piel, la audición, el olfato y la imaginación contribuyeron en el armado de líneas de fuga con las cuales redimensionar el campo de desarrollo posible y den lugar a un encuentro poético sincrónico. Los paisajes sonoros habilitaron registros, imágenes, estados que rápidamente hallaron encarnadura en la experiencia. Centradxs en los territorios propios por momentos y en la interacción con lxs otrxs a partir de la pantalla en otros momentos de esta propuesta, la constelación de universos compartidos acontecieron, las verbalizaciones posteriores y el visionado de las grabaciones nos permitieron confirmar los lugares comunes.

Las experiencias realizadas desde las locaciones personales, y tomando como referencia los registros de lxs *performers*, nos permitieron potenciar la sensibilidad auditiva y perceptiva por sobre la visual, y nos invitaron a explorar los recursos disponibles tales como la pizarra, los fondos de pantalla.

Apreciamos cómo, a través de consignas y paisajes sonoros, el despliegue poético acontece en las intimidades de cada lugar, y al mismo tiempo establece lazos entre lxs integrantes, e incorpora en el plano de las experiencias la edición en tiempo real de esas imágenes, activando una dramaturgia espontánea, mediada por la curaduría en tiempo real. Habilitamos así el espacio virtual como el sitio en donde el encuentro, en tanto constructor de realidades compartidas, es posible. Identificamos al menos dos organizadores de la experiencia y de la reflexión: la territorialidad concebida como espacio escénico construido en el tránsito por las plataformas; y los vínculos mediados y su devenir estético y poético.

Nos encontramos así, ante un dispositivo que orienta sus experiencias en torno al arte relacional; un arte que toma como horizonte teórico, en las perspectivas de Bourriaud (2006) la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, dando cuenta de un cambio radical en tanto objeto estético, cultural y político. El dispositivo se presenta así, como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. Distanciado de los formatos que requieren de un espacio físico destinado y definido para la escena, del concepto de un espectador ajeno al contexto en donde se tramita la escena. Este dispositivo se vertebra sostenido en la interacción y en la interactividad.

Primeras mutaciones del dispositivo

La segunda etapa se desarrolla en el marco de la coproducción con Tecnópolis. Motivados por los interrogantes que nos invitan a postular *AÚN ANÓNIMX,* dispositivo escénico emergente de las investigaciones en plataformas de videoconferencias, en el marco la convocatoria que realiza el área Danza de Tecnópolis ¿Es factible construir intimidad en un predio con gran

concurrencia de público, a través de herramientas tecnológicas? ¿De qué manera juegan las convenciones sociales y los imaginarios en el encuentro entre desconocidxs? (Bauman, 2003). Nos sumergimos en este desafío que nos lleva a transitar una instancia no prevista. Operamos el cambio de plataforma de videoconferencia por una de transmisión, que propicia una mayor autonomía y movilidad para el tratamiento de la imagen. Al mismo tiempo interrumpe la comunicación sonora y visual que se da entre los *performers*. Conectar los celulares de manera inalámbrica a una plataforma de transmisión. Activar el vínculo con el nuevo dispositivo, reconocer este nuevo territorio virtual, que nos priva de la interacción interpersonal y nos amplía las posibilidades expresivas a partir del tratamiento que ofrecen las condiciones audiovisuales de la plataforma. Estos aspectos nos demoran respecto de la inquietud inicial asociada con indagar en la interacción con otras personas no involucradas directamente. Interpelar a los transeúntes y/o espectadores es un vector potente en el diseño de las próximas experiencias, ¿es posible el encuentro y el intercambio? La factibilidad de acceder al vínculo y el intercambio entre *performer*s y concurrentes es un interés que orienta las acciones durante esta etapa. Esto se integra al aspecto ya indagado de construir la dramaturgia en tiempo real de la proyección y la convivencia entre las edición en tiempo real de las capturas de lxs *performers* y las improvisaciones que simultáneamente realizan con el territorio. Una breve descripción de su funcionamiento nos permite identificar a lxs performers distribuidos en diferentes locaciones en donde inician una exploración sensible mientras realizan capturas con sus dispositivos digitales, allí actualizan sus registros perceptivos y habilitan una improvisación que articula dichas resonancias en vínculo con el contexto y con la cámara. Los dispositivos celulares están conectados con una plataforma de videoconferencias desde donde otra mediación sincrónica opera, habilitando una construcción en tiempo real que se proyecta por streaming en una sala, prevista para el evento y gesta una dramaturgia audiovisual instantánea. Es necesario subrayar que, en cada instancia que el dispositivo se activa, el reconocimiento del territorio, en términos perceptivos, geográficos, históricos, afectivos, funcionales es imprescindible.

Las experiencias realizadas nos orientaron en la reinterpretación del rol del concurrente, espectador o transeúnte interpelado. El dispositivo incorpora al observador como copartícipe necesario de sus operatorias. Claudia Giannetti, en su conferencia *El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción* afirma que "cuando hablamos de arte interactivo, nos referimos a un tipo de producción concebida específicamente para proporcionar el diálogo con el usuario: la obra como tal se revela a partir de la actuación y de la intervención del espectador". Esto requiere necesariamente de una estructura abierta, la

cual subvierte el sistema objetual, definido y concluido por el artista. Así, "la obra de arte interactiva significa un paso desde la teoría estética clásica, centrada en el objeto de arte, hacia una nueva teoría que tiene como punto de referencia principal el observador, el público, el usuario" (Giannetti, 2004, p.2). En el marco de estas estructuras abiertas y coparticipativas, el espectador se convierte en *voyeur* de su propio espectáculo, continúa, y avanza sobre el concepto de *interactor* para definir este nuevo perfil de espectador. Se pierde la separación clara entre el cuerpo remoto o telepresente y el cuerpo físico real, ya que los interactores pasar a existir virtualmente EN y ENTRE ambos (Giannetti, 2004, p.3).

Si bien estas perspectivas no se agotan con este análisis, redireccionaremos la atención a contextualizar la tercera etapa, actualmente en curso, la investigación transcurre en dos direcciones complementarias. Una línea de indagatorias direccionada al interior del dispositivo a través del tratamiento de temáticas específicas en su dramaturgia y poética; otra línea direccionada en incursionar en las posibilidades pedagógicas que el dispositivo interactivo ofrece para la enseñanza de la danza en el marco de la educación obligatoria, sobre la que nos adentraremos a continuación.

Para ello es necesario dar cuenta del contexto actual de la danza en el marco de la educación obligatoria, las valoraciones y metodologías previstas, para luego vislumbrar aportes potenciales que esta propuesta puede ofrecer al aula de danza.



AÚN ANÓNIMX 1º Festival de Danza en Tecnópolis.
PH: Equipo de producción audiovisual de Tecnópolis.

Nociones y abordajes del cuerpo y/o de la danza vigentes en nuestros contextos educativos

La Ley de Educación Nacional 26206 pone en vigencia, por primera vez en la historia del sistema educativo argentino, la obligatoriedad de la educación artística, entendida ésta, como contenido disciplinar e incluye a la danza dentro de los lenguajes. Hasta entonces, la educación artística, signada por las artes musicales y plásticas, había formado parte de los contenidos complementarios de los diseños curriculares. En ese sentido, la Resolución 111/10 es taxativa respecto de las expectativas previstas para la educación artística en el marco de la educación obligatoria. En su artículo 16 propone:

> La Educación Artística no se define exclusivamente por la expresión y la creatividad, en tanto forman parte también de otras disciplinas tradicionalmente vinculadas al campo de las ciencias. En el arte intervienen procesos cognitivos, de planificación, racionalización e interpretación. Y como ocurre con otros campos del conocimiento y el desarrollo profesional,

> la producción artística está atravesada por aspectos sociales, éticos, políticos y económicos. Res.11/10.

Avanza así sobre la importancia que alojan las prácticas artísticas en tanto facilitadoras de la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política. Impactando directamente en la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio – histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla Res.111/10.

Para su abordaje se posiciona en las perspectivas contemporáneas respecto del arte y su instrumentación, ponderando los aspectos procesuales, relacionales, territoriales, perceptivos que impactan tanto en la apreciación como en la realización y en la contextualización de las realizaciones artísticas. "Se trata de garantizar un abordaje de la danza que sea accesible a todos los cuerpos. Hacer visibles no sólo las capacidades motoras, sino también aquellos aspectos sensibles, emocionales, cognitivos, vinculares." Reggiani en Ministerio de Educación (2015 p. 55).

El cuerpo en la escuela, no es un cuerpo neutro, del mismo modo que la danza no maneja una estética universal. Ahondar en estrategias educativas no reproductivas es indispensable para lxs docentes de danza en la escuela, esto quiere decir intervenir sobre la percepción de modos exploratorios y lúdicos, para construir desde ahí conocimientos significativos en el campo de las artes del movimiento. La amplitud cultural y estética forma parte de las primeras huellas que resuenan dentro del aula cuando se aborda a la danza en la escuela. En ese sentido, las tecnologías de la información y la comunicación no necesitan de alfabetizaciones, ya participan en la instrumentación cotidiana, especialmente después de la pandemia.

El vínculo con los celulares ofrece un acercamiento a las experiencias perceptivas que invitan a los registros corporales de manera indirecta, mediada, y por esa misma razón, desprevenida de los prejuicios instalados en torno a la danza y sus requerimientos. La pantalla multiplica las acciones y permite una dimensión con las que están familiarizadxs en tanto espectadores, consumidores. Desde soportes próximos nos acercamos entonces a experiencias distantes, asociadas con procesos exploratorios, productores de sentido que propician el acceso al despliegue poético, en la medida que habilitan a la transformación de lo dado y revierten las hegemonías establecidas, ensanchando el horizonte de lo posible. Guido (2016)



PICTO 00023 Hibridaciones en danza. Experiencias en establecimientos educativos.
Registros propios.

A modo de cierre

Al igual que los espacios escénicos, los espacios educativos no son sitios despojados de historia, condicionamientos y expectativas. Aparecen como reguladores de procesos sociales, afectivos y cognitivos que impactan en la construcción de subjetividad. Del mismo modo, el aula de danza, es una caja de resonancia respecto de las valorizaciones que impregan el cotidiano de cada estudiante. Abordar las prácticas en danza, necesita ser una instancia que refuerce y fortalezca las capacidades de lxs estudiantes para su formación como ciudadanos y expandir sus registros sensibles y su vínculo con las prácticas dancísticas. Los prejuicios y las limitaciones pulsan tanto como las expectativas y los lineamientos. Dentro de las estrategias posibles las tecnologías de la información y la comunicación aparecen fortaleciendo esta instancia en ambos sentidos, con sus prejuicios y sus facilidades.

A través de las experiencias realizadas en heterogéneos territorios, fuimos testigos de las operatorias que permiten experimentar a las cámaras y las pantallas, de maneras naturalizadas en tanto extensiones del cuerpo y de las operatorias cotidianas, apreciamos también cómo muchas veces facilitan el acceso a modos que intervienen el vínculo funcional y utilitario del

objeto, y permiten develar, percepciones veladas hasta esta instancia. El multiverso perceptivo, lejos de agotarse en experiencias directas, puede procesar las mediaciones en favor de registros propios, que desarticulen preconceptos y estereotipos. Así como el dispositivo propone el rol del interactor para su existencia, estas reflexiones construyen el marco de referencia, para las próximas, consolidando la provisoriedad de los resultados.

Bibliografía:

AA.VV. (2020). *Sopa de Wuhan.* Editorial ASPO.

Bauman, Z. (2009[2003]). *Comunidad.* Siglo XXI.

Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional.* Buenos Aires: Ed Adriana Hidalgo.

Giannetti, C. (2004). *El espectador como interactor.* Conferencia pronunciada en el Centro de Arte de Santiago de Compostela.

Guido R. (2016). Espacio lúdico y proceso creador en *Reflexiones sobre el danzar.* Ed. Miño Dávila.

Haraway, D. (2018[1984]). *Manifiesto Cyborg.*Argentina: Letra Sudaca.

Ministerio de Educación de la Nación (2006) *Ley de Educación Nacional 26206*

Consejo Federal de Educación (2010) *Resolución 111/10*

Reggiani, S. (2017). Transformaciones que realiza la imagen del cuerpo cuando es abordada con dispositivos escénicos interactivos. En UNA*: III Jornada de Investigación sobre Formación Docente en Arte. Enseñar, Investigar y Trabajar en arte*.

Reggiani, S. (2015). La danza en la escuela obligatoria. En *Cuadernos de Danza.* Ministerio de Educación de la Nación.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva.* Gedisa

MEMORIA SONORA PARA UNA DRAMATURGIA DE LOS AFECTOS: ENSOÑACIONES CÓ(S)MICAS DE UN CUERPO ACTANTE

Rocío C. Reyna. rociocelesreyna@gmail.com
(Grupo IEP, IIT, DAD, UNA).
GT 10: Campo sonoro y universos dramáticos.

Palabras clave: Ciencia ficción; dramaturgia sonora; ensoñaciones cósmicas; memoria transdisciplinar; práctica escénica.
Resumen: Este trabajo se centra en la producción de «ensoñaciones cósmicas» (Bachelard) en una dramaturgia sonora que dialoga, desde el género de ciencia ficción, con el fantasma del pasado. Una charla espectral que fantasea sobre una imagen poética de la historia capaz de producir una cuerpa actante poseedora de una memoria que ejercita una crítica afectiva cuestionadora de la performatividad canónica propuesta por las sociedades capitalistas. Desde la imaginación, por medio de los movimientos de construcción y destrucción, se evoca una revolución documental contrahegemónica, una ensoñación transdisciplinar, una reminiscencia progresiva de una historia discontinua de un cuerpo actantes có(s)mico.

Ensoñaciones co(s)micas para un cuerpo que recuerda

Este artículo busca reflexionar sobre la producción de una comedia escénica cuya dramaturgia, su universo ficcional, es resultado de un entretejido de diversas materialidades -sonoras, visuales, táctiles, entre otras- pero no sólo en la puesta escénica final, como sucede con las producciones textocentristas, sino que -desde el inicio de la producción- el relato sea atravesado por la transdisciplinariedad propia de las materialidades que se fusionan en él. Apropiándose de "un enfoque semiótico-estético-ontológico-socio-antropológico" (Zuik, 2015, p. 46), propio de las obras complejas, nos ubican dentro de las producciones translingüísticas (citado en Zuik, 2015, p. 45−46). Una producción de sentidos ficcionales que se presenta en escena como un flujo sensoperceptivo capaz de originar otra realidad (citado en Bachelard, 1997, p. 29) cuyas leyes están determinadas por las singularidades transmateriales que eclosionan en la escena alterando el sentido poético-narrativo que se imprime en la ficción. La potencialización de algunas de estas materialidades, como ser la sonoridad (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 244 – 245) en relación a la producción de sentido actoral (citado en Catalán, 2001) y el universo ficcional, descompone la escena tradicional regida por el ideal

textual, advirtiendo otras técnicas, herramientas y nociones conceptuales propias de la materialidad potenciada. Es en este sentido que se abordará la creación de un universo sonoro (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 249) que resuena y repercute (citado en Bachelard, 2000, p. 11) sobre los cuerpos actantes[41] productores de un relato ficcional perteneciente a un espacio performativo (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 252), donde tienen lugar las transformaciones y modificaciones de la clásica escena tradicional (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 243). Un espacio liminal, entre la actuación y la sonoridad, que se presenta en el cuerpo actante resignificando el espacio escénico sonoro que "Emerge del silencio del espacio, se expande por él hasta volver a extinguirse un instante después, se disipa y desaparece." (Fischer-Lichte, 2011, p. 244). La fugacidad del sonido resemantiza constantemente el acontecimiento escénico provocando el ensanchamiento de los límites del espacio performativo perdiendo así sus fronteras y expandiéndose a espacios «externos» donde la extraescena audible, propia del teatro, fragiliza el mundo presentado (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 252). Fragilidad que es potenciada por la ficción, que lejos de obstaculizar la narrativa-poética escénica, aviva la mutabilidad de la imagen poética inicial ensanchando los límites del relato (citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 245).

Bachelard, en *La poética del espacio*, plantea una fenomenología de la imaginación, un estudio del fenómeno de la imagen poética en la conciencia del ser del hombre captado en su actualidad (citado en Bachelard, 2000, p. 7). Esta imagen poética, donde resuenan –se expanden– y repercuten –profundizan– los ecos de un pasado lejano, de un "arquetipo dormido en el fondo del inconsciente" (Bachelard, 2000, p. 8), no está sometida a un impulso, por el contrario, su aparición es la del resplandor que emana el pasado y que la escena logra capturar (citado en Bachelard, 2000, p. 7- 8). Este procedimiento propio de la imagen poética, capaz de traer del pasado un arquetipo dormido, puesto en relación con la sonoridad permite observar cómo una imagen sonora, un momento audible, cala en las profundidades de la escucha, que atravesada por las convenciones culturales permite componer otra realidad que dialoga con los sonidos atemporales del universo. Una imagen sonora presentificada, contenedora de reminiscencias del pasado y pretensiones del futuro, capaz de ensancharse en las dimensiones del ensueño poético. El ensueño, entendido como una instancia psíquica que se confunde frecuentemente con el sueño; pero cuando se trata de un ensueño poético "…que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien

[41] La expresión *cuerpo actante* surge de un estudio de actrices cinematográficas argentinas, donde se observaba la composición del cuerpo que el guión fílmico proponía, qué historia contaban los cuerpos actantes en los relatos narrados.

que no estamos en la pendiente de las somnolencias." (Bachelard, 2000, p. 11). La ensoñación a la que se hace referencia en este artículo es la expuesta por Bachelard en su obra *La poética de la ensoñación*, allí se refiere a la ensoñación cósmica como aquella ensoñación poética transmisible, la que se escribe o promete escribirse, "…una inspiración a la medida de nuestros talentos de lectores." (Bachelard, 1997, p. 19), en nuestro caso particular, de espectadores. Una ensoñación no se limita a la mera fantasía o escapismo, sino que es un proceso creativo que permite explorar nuevas perspectivas, reinterpretar la realidad y acceder a niveles más profundos de consciencia. A través de la ensoñación y sus imágenes cósmicas el ser humano puede trascender los límites de lo puramente racional y empírico para establecer una conexión más profunda con el cosmos y sus fenómenos (citado en Bachelard, 1997, p. 16–17). La fugacidad propia de la imagen sonora se alinea con la inmediatez de la imagen cósmica que, como una metonimia, "Nos da el todo antes que las partes. Una sola imagen cósmica le da una unidad de ensoñación, una unidad de mundo." (Bachelard, 1997, p. 243). Esto mismo sucede con la imagen sonora-cósmica a la que intentamos arribar donde se experimenta esta *paradoja de la imaginación*, de la que habla Bachelard, que a diferencia de los relatos que reconstruyen un mundo recorriendo un largo camino de reflexión, los universos ficcionales devenidos de la imagen sonora-cósmica surgen inmediatamente, expandiéndose por medio de las resonancias y repercusiones de nuestra imaginación (citado en Bachelard, 1997, p. 243). La imagen sonora-cósmica va resonando en ecos que dilatan los poros del tiempo recordando en la ensoñación un tiempo otro, reconocible pero lejano a la vez.

Para el abordaje de la ensoñación sonoro-poéticas tomaré como referencia una experiencia escénica única, que tuvo lugar en el Ciclo Escenas Libres en la ciudad de Santa Fe, en febrero del año dos mil veintitrés; *Láctomeda –cine bajo las estrellas–*[42]. Este breve relato ficcional presentifica, de alguna manera, una ensoñación que recuerda. Así como para Bachelard la ensoñación recuerda, mientras que la memoria sueña (citado en Bachelard, 1997, p. 39), la ensoñación sonoro-poética que se menciona aquí produce un recordar có(s)mico –cómico-cósmico– que explora el pasado y se lanza al futuro desde un ensueño presente a través del medio de lo vivido, una memoria contrahegemónica (citado en Benjamín, 1992, p. 118) que subvierte desde la imaginación el canon simbólico establecido (citado en Jackson,

[42] Es una obra corta, cuya duración aproximada es de veinticinco minutos. Fue realizada y actuada por Coraye -cantante, música y diseñadora de sonido- Oriana Ferrero -actriz, docente de teatro y directora- y quién escribe -actriz, dramaturga, directora-.

1986, p. 92). La producción de este recordar dialoga con el género de ciencia ficción describiendo "…el punto cero por detrás de las transformaciones sucesivas en la que el sujeto aparece peculiarmente lleno y vacío, dinámico y estático…" (Jackson, 1986, p. 80). Desde estas transformaciones fantásticas se entabla una charla espectral có(s)mica sonora con el pasado donde la producción del dispositivo escénico de *Láctomeda –cine bajo las estrellas–* se alimenta de resonancias reconocibles por los espectadores contemporáneos.

Para el tratamiento del análisis de esta producción escénica nos centraremos, por un lado, en la composición de una partitura sonora capaz de producir un cuerpo actante escénico en relación a las ensoñaciones cósmicas y sus categorías de espacio/tiempo sonoro y, por otro lado, la presentificación, a través del recordar, de una memoria translingüística de los afectos.

Partitura có(s)mica-sonora para un cuerpo actante

Láctomeda –cine bajo las estrellas– nace del diálogo lúdico y caprichoso entre la necesidad de componer escena y el encuentro con una noticia periodística, de muy dudosa procedencia, consultada de una página de internet, donde se anunciaba la posibilidad de una colisión galáctica entre la Vía Láctea y Andrómeda produciendo una nueva galaxia llamada Láctomeda. Desde esta imagen poética-cósmica y múltiples noticias y anécdotas paranormales, como pueden ser los encuentros del tercer tipo, nos fuimos introduciendo en los sonidos espectrales del universo., aquellos que parecen inalcanzables y lejanos fueron captados en nuestro pequeño mundo de ciencia ficción. Por medio de la producción de un paisaje sonoro, muy reconocible al oído contemporáneo, se revela una imagen sonora-cósmica que inmediatamente ubica a los espectadores en otro espacio y otro tiempo. En Láctomeda lo cotidiano se ve extrañado, la escena nos muestra un aparente recuerdo en presente que es intervenido por audios muy reconocidos de ciencia ficción, desde películas hasta noticias. En ese contexto se puede observar a una singular familia, donde algunas de sus integrantes se comunican telepáticamente mientras que una de ellas, cree no pertenecer a ese mundo. Una escena típicamente familiar, un cumpleaños, se encuentra bajo el signo del extrañamiento donde el tiempo y el espacio se ven desfasados. Este juego temporo-espacial se evidencia en la partitura sonora que digita los cuerpos actantes.

Su frontalidad narrativa nos expone una familia disfuncional donde la narradora, Dj Humana Subalterna, parece ser la única que advierte cierta rareza en lo cotidiano de su aparente familia: La Hermana, La tía, La Abuelo, que parecen simular el gesto afectivo de lo vincular. Desde esa zona del desamor se construye el relato, la desconfianza enrarece el aparente evento que convoca la escena, el cumpleaños. Esta desconfianza toma los cuerpos actantes y

opera en ellos imprimiendo un tono a la escena, otorgándole matices que se derraman sobre el relato ficcional. La desconfianza se vuelve una imagen poética compositiva del relato.

La escritura y montaje de Lactómeda, es fragmentada, cuatro momentos en total: *el gesto*, *los vínculos*, *canibalismo* y *el gen galáctico*. Cada uno de estos momentos tiene una secuencia de audio que arma la acción en la escena. El audio pertenece a un televisor de fantasía que está ubicado en la platea, de esta manera la familia cuando mira la pantalla está frente al público.

En *el gesto*, el primer momento, se instala desde lo sonoro la situación de una familia que está mirando una película de extraterrestre que se camuflan de humanos para no ser reconocidos en la tierra, *Hombre de Negro* (Barry Sonnenfeld, 1997). Desde el inicio La Tía y La Hermana, comienzan a extrañar el relato advirtiendo la peligrosidad de lo reproducido en el televisor, sin embargo, continúan con los preparativos del pequeño festejo. Mientras tanto en una esquina de la escena DJ Humana Subalterna produce movimientos y gestos cotidianos: preparar un mate, peinarse, arreglarse la ropa; mientras parece que cumple las funciones de una Dj, colocando los audios de la misma escena en la que actúa. La familia imita los gestos de la humana sin que lo note. La reproducción es extraña, si bien es el mismo gesto, el tono, el ritmo, la intensidad son otros. Mientras tanto la familia termina los preparativos del festejo del cumpleaños de La Abuelo. Dj Humana Subalterna también se suma al festín, antes de salir de su cubículo pone un audio del *cumpleaños feliz*, el resto de la familia se suma al canto. La Tía, La hermana y La abuelo, hablan telepáticamente y sus diálogos suenan por off, los espectadores escuchamos el diálogo, la única que "no escucha" es la DJ Humana Subalterna.

En el segundo momento, *los vínculos*, desde el televisor extraescénico se reproduce un audio de *E.T., el extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982)*;* donde E.T. le anuncia a sus amigos que quiere volver a casa. Basta con que se escuche una sola vez *E.T. Casa* para que el público fragilice la desconfianza del primer momento transformando el desamor inicial en una tierna relación familiar. Sus movimientos y gestos se perciben desfasados. DJ Humana Subalterna se mantiene en su cubículo vital. Todo parece estar igual, sin embargo es la resonancia del audio de E.T. que de alguna manera nos devuelve a un tiempo de la infancia, ese eco del pasado se dispersa sobre los diferentes planos escénicos dejando que el recuerdo repercuta sobre los acontecimientos, profundizando la existencia de los espectadores donde se opera un cambio del ser (citado en Bachelard, 2000, p. 12).

El tercer momento, *canibalismo galáctico*, la pregnancia del momento sonoro infantil del anterior segmento comienza a ser devorado por un audio que informa una glotonería galáctica. Allí se anuncia la posibilidad de que Andrómeda devore a la Vía Láctea, produciendo una nueva galaxia. Comienza a producirse en escena una situación de sutil

hostigamiento de parte de la familia a DJ Humana Subalterna. La humana se escapa a su cubículo. La familia parece haber perdido el centro, un apetito galáctico las toma y se devoran lo poco del cumpleaños. Esta imagen poética es intervenida por el relato poético de la DJ Humana Subalterna que comienza a denunciar un trato laboral en la familia, donde La Abuelo, que es un pequeño muñeco de plástico bebe, la hostiga obligándola a trabajar doce horas. Esto le despierta a la humana un recuerdo de otra vida, "Donde viajaba dos horas de ida y dos horas de vuelta, para ir y volver de un lugar enorme donde compartía tarea con muchas otras personas" (texto extraído de los registros de los ensayos). La fatiga toma a la humana y entre sueño y realidad, DJ Humana Subalterna, canta para olvidar. Aquí el canto se convierte en un lugar donde anidar para descansar.

En el cuarto momento, *el gen galáctico*, DJ Humana Subalterna relata un encuentro cercano del tercer tipo, mientras la familia impone las manos sobre su cabeza apropiándose de un posible *gen humano,* una recopilación de audios de eventos históricos mundiales y locales con marcada tendencia a resaltar los momentos donde mujeres y disidencias lograron cambiar la historia, así como también momento catastróficos de la humanidad, de este collage sonoro se genera un mini archivo histórico feminista que la familia abduce de la humana, *el gen galáctico*. Para finalizar se agrega una *coda final*, allí parece que el ensueño se rompe y la DJ Humana Subalterna reconoce en la extraña familia a sus amigas que formaban parte de su relato recuerdo. Como si el hechizo hubiese acabado las tres se sientan a comer y a brindar por el momento. Sin embargo, todo ha quedado revuelto y los ecos de la desconfianza siguen tendiendo redes en lo aparentemente amigable.

De este montaje segmentado se puede leer la intencionalidad de generar una partitura sonoro-sensible capaz de inducir el relato y sensibilizar significativamente en la composición de un cuerpo actante escénico que emana de las ensoñaciones cósmicas y sus desfasajes temporo-espaciales, donde el artilugio del espejo y el reflejo se ponen en juego produciendo relato.

Memoria translingüística de los afectos

La ensoñación cósmica toma a los cuerpos actantes, en *Lactómeda*, cuestionando, muy a su manera, la performatividad canónica propuesta por la sociedad capitalista generando nuevas formaciones conceptuales traducidas en las materialidades escénicas dispuestas para su composición dramatúrgica sonora. Esta dramaturgia funciona como una exploración de la memoria, o de una parte de esa memoria. En esta exploración se cuestiona cómo el capitalismo hace uso del concepto amor para disciplinar y controlar el accionar de los cuerpos

femeninos. Mediante el amor se establece una relación directa con la libertad del otro. Libertad que en los cuerpos femeninos modernos es coartada bajo el lema del amor de la subjetividad capitalista. Las actrices al trascender el concepto normalizado del amor, exponen la herida del cuerpo femenino en la realidad, se hacen cargo del trauma, lo evidencian. Exponen el dolor y en esa exposición la tensión del dolor vira hacia el otro lado, peligrando, por un instante, el final feliz inventado por el capital. La rebelión sonora está en la denuncia entre risas, de un dolor producido por el poder sobre los cuerpos de estas mujeres. Todo trascender de dolor está dado desde las resonancias y repercusiones que se generan en el campo sonoro. Estas huellas-sensaciones de una fuerza invisible ejercida sobre los cuerpos de estas mujeres producen una narrativa de la gestualidad. Esta narrativa generadora de sentidos que no siempre acompañan al de las palabras enunciadas, develan "cierto sentido oculto" que habita en el texto y que las actrices, voluntaria o involuntariamente, no obedecen. Esta aparente desobediencia se manifiesta en la performatividad del cuerpo femenino que, distanciándose del mito hegemónico del amor instalado en la sociedad, posibilita otra forma de amar, se cuestiona lo afectivo habilitando la posibilidad de un amor otro, uno que no está enraizado en lo familiar, sino más bien, en la amistad.

Reflexión

Nada es inerte en la ensoñación cósmica de *Lactómeda−Cine bajo las estrellas*−"ni el mundo ni el soñador; todo vive una vida secreta, donde todo habla sinceramente." (Bachelard. 1997. p. 284). Esta vida secreta se transparenta en el espacio liminal entre el sonido y la composición del cuerpo actante, es en esa zona difusa donde se destruye un relato antiguo para construir, con sus escombros, uno nuevo, perteneciente a otra cosmogonía que se alimenta de nuevos elementos sensoperceptivos capaces de potenciar lo históricamente oculto. Desde la producción de una partitura sonora, un universo audible, se evoca una revolución documental contrahegemónica y transdisciplinar, una reminiscencia progresiva de una historia discontinua de un cuerpo actantes có(s)mico. Lo cómico, en esta pequeña ficción, se vuelve el lugar familiar de los cuerpos actantes escénicos y de los espectadores, que al perder la línea temporo-espacial tradicional del relato busca justificar lo escénico en los sinsentidos propios de la risa. Lo cómico hace que la desconfianza y el extrañamiento de las ensoñaciones cósmicas que se despliegan en la escena sean transitables para la experiencia expectante del público, que ante el no entendimiento se acobija en la risa para descansar de aquello que no se quiere ver, el desamor propio que reina en las sociedades pobres del capitalismo. En la escena se revela una revolución documental de los afectos, donde el amor y la amistad toman otras

dimensiones mientras transcurre la escena. Lo cómico, el collage sonoro de ciencia ficción y el canto en vivo, se vuelven lugares de descanso donde el ensueño se permite suceder. En ese suceder se explora la memoria colectiva donde posamos la atención en una zona históricamente silenciada, como los planetas ocultos o por descubrir, las feminidades son iluminadas en este relato galáctico. No les damos existencia, ellas ya existen, siempre existieron, solo que les otorgamos el micrófono, le damos la palabra. Se vuelven audibles, penetran en nosotros. Y en ese ingreso a nuestro microcosmos personal alteran nuestro campo sensoperceptivo y con él nuestra imagen poética inicial. La transdisciplinariedad en lo escénico es otra forma de romper con aquel canon tradicional, con ese nido inventado, el que muy gustosamente buscamos y encontramos descolocar. Lo extraño del dispositivo es lo raro del hogar/casa al que deseamos arribar, las cuatro paredes ya no alcanzan para contener la expansión de una revolución afectiva, es necesario sacar el cielo raso y mirar a las estrellas como quién mira al cielo por primera vez.

Bibliografía:

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Imago Mundi.

Catalán, A. (2001). *Producción de sentido actoral*. Teatro XXI, n 12 ,15-20.

Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editores Lecturas Estéticas.

Jackson, R. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Catálogos Editora.

Zuik, D. (2015). Algunas reflexiones sobre las producciones translingüisticas. La investigación disciplinaria en lenguajes. En *Cuadernos de investigación*. 45-66. https://visuales.una.edu.ar/contenidos/cuadernos-de-investigacion_13609

CANAL ARANA.
TIEMPO, TERRITORIO Y COMUNIDAD.

Rocío Ayelén Ricagno. rocioaricagno@gmail.com
Tigre, Buenos Aires. Argentina.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palabras clave: Comunidad; delta del Paraná; fotografía; memoria; territorio.
Resumen: "Canal Arana, tiempo, territorio y comunidad" se presenta como una red de trabajo colaborativa con el objetivo de construir un archivo que documente y preserve la identidad del Canal Arana y sus alrededores, en la tercera sección del Delta del Paraná. Este proyecto se configura a partir de una serie de actividades comunitarias que buscan recopilar datos y materiales del lugar, incluyendo testimonios orales, exploraciones, fotografías de archivos personales y prácticas fotográficas. La información recopilada se organiza en una página web (http://www.proyectoarana.com.ar/) que permite visualizar un mapeo de las relaciones entre los habitantes y su territorio.

Conformación del territorio y su población

El Río Paraná es uno de los más caudalosos del mundo. Nace de la desembocadura del río Iguazú, en el límite con Paraguay. Recorre las provincias de Misiones, Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Santa Fé y Buenos Aires. En su camino arrastra sedimentos que se van depositando, formando bancos que crecen y dan origen a islas. Éstas se originan a la altura de Diamante, Entre Ríos, extendiéndose hasta antes de su desembocadura, en el Río de La Plata. Las aguas del delta fueron utilizadas desde épocas precoloniales para comunicaciones e intercambios comerciales a escala interurbana, regional e internacional. (Robles, 2016)

A principios del siglo XX en este territorio se construyeron canales para mejorar o agilizar la ruta marítima como parte de la conformación del estado y su modelo agroexportador. En la memoria del Ministerio de Obras públicas de la Provincia de Buenos Aires del año 1915 se describe la finalización de dos de nueve canales proyectados (Canal Arias y Canal La Serna) y un tercero que quedó inconcluso que conectaría los ríos Paraná Miní y Barca Grande, ubicados en la tercera sección de Islas del Delta de San Fernando, en la Provincia de Buenos Aires. (Gavaldá, 2020, pp. 118 a 120)

Una vez finalizado este tercer canal, sería bautizado con el nombre del Ministro encargado de estos proyectos, que había llegado a ser gobernador interino de la Provincia de Buenos Aires, el hacendado Eduardo Arana. Actualmente el Canal Gobernador Arana es un canal transitable, cuenta con una longitud de 8 kilómetros de largo, 7 metros de ancho y 1 metro de profundidad aproximadamente, debido a la falta de dragado y el cúmulo de sedimentos en constante avance.

En aquellos tiempos, además de planificar al territorio como una ruta comercial, también se creó sobre sus orillas un loteo de tierras. Sin embargo, ya a finales del siglo XIX la zona había comenzado a ser poblada por inmigrantes europeos, de diversas nacionalidades, quienes introdujeron especies vegetales exóticas como álamos, sauces, duraznos, cítricos, formio, mimbre, pecán y casuarinas. Estas últimas, plantadas en fila a lo largo de la costa, tenían la función de contener la fuerza del agua y evitar la erosión. Aproximadamente, hasta mediados del siglo XX, el delta fue el proveedor de productos agropecuarios de Buenos Aires, y ciudades cercanas. El Puerto de frutos de Tigre era el sitio donde llegaba la producción y luego era repartida a distintos lugares por tierra. (Galafassi, 2004)

Como cuenta Guillermo Ferrara, uno de los vecinos que compartió su testimonio en el marco del proyecto "Ellos eran colonos que venían a producir la tierra, y así lo hicieron mis abuelos, mis padres, vivían de la fruta, de la madera, del mimbre, del junco, nunca de la pesca, era para consumo propio". (Guillermo Ferrara, Proyecto Arana, Testimonio II)

Entrando en la segunda mitad del siglo XX el delta y el puerto asociado a este fue dejando de ser sinónimo de prosperidad y abundancia. Las acciones económicas impulsadas por los gobiernos, la poca intervención estatal y las inundaciones, fueron modificando el territorio del Delta del Paraná y, en consecuencia, su vínculo con la comunidad.

Alicia Guaraglia, cuenta:

> Sufrimos mareas muy fuertes […]Lo que se llama marea, cuando se instala y está mucho tiempo, hemos vivido mareas de un año, en el año 83´. Ahí se arruinan las plantaciones, queda mucho olor, barro y por ahí gente que te migra. (Alicia Guaraglia, Testimonio III. https://www.proyectoarana.com.ar/).

Durante la escucha de los testimonios, aparece varias veces la palabra "marea" En particular, explican, que no es una simple subida y bajada del nivel del agua. Se trata de una inundación silenciosa, sostenida en el tiempo y que en su quietud va devastando todo lo que toca. Así es

como la tierra fértil se convirtió en barro y olor a descomposición. Guillermo Ferrara también la nombra:

> Lo que pasó en el año 83 con esa inundación que duró seis meses secó toda la arboleda, toda la posibilidad de vivir de algo de allá y todo eso pasó que la embromó a la isla para que no siga con sus cosas, ¿no? (Guillermo Ferrara, Proyecto Arana, Testimonio II).

A partir de ese año la isla se vio transformada, marcando un antes y un después en su historia. Un evento que dejó una huella imborrable en la memoria de sus habitantes y que sirve como un recordatorio constante de la fuerza de la naturaleza.

Actualmente se produce madera del árbol de álamo (con ganancia a largo plazo) miel y cestería de mimbre. En el canal Arana no quedan familias que vivan de la venta de frutales. Hay personas que viven de jubilaciones, de subvenciones, de la venta de alimentos básicos y de la cría de animales. A lo largo de esas décadas, las nuevas generaciones deciden desplazarse a ciudades cercanas en búsqueda de trabajo y otras oportunidades. "[...] siempre es por lo mismo el ir y venir de la isla, es por trabajo. Es poder ver si conseguís un mejor futuro, un mejor laburo…" (Mónica Enríquez, Proyecto Arana, Testimonio V).

Aquí se pone de manifiesto el trabajo como motor de migración. Para muchos, la falta de oportunidades laborales en su lugar de origen los impulsa a buscar alternativas en otros espacios. En cuanto al "ir y venir" que menciona la entrevistada, trae otro aspecto a tratar, el abandono gradual de los hogares y terrenos. Algunas casas aún se conservan para mantener un vínculo con el lugar de origen, aunque no de forma cotidiana. Este "ir y venir" se realiza a través de la única empresa de transporte fluvial que tiene al canal Arana en su recorrido con una distancia de aproximadamente 3 horas entre la estación fluvial y el canal. "[…] Uno vive acá, porque está todo acá, pero el día de mañana cuando uno se jubile puede irse […] Nunca me voy a despegar del delta, porque me gusta, me trae muy buenos recuerdos de toda esa vida que viví…" (Guillermo Ferrara, Proyecto Arana, Testimonio II). Este testimonio como tantos otros, guarda consigo la esperanza de volver como pulsión que se tiene contra el olvido. Los sonidos, al igual que las imágenes, tienen un poder evocador innegable. Tal como se mencionó anteriormente, las imágenes activan la memoria, pero los sonidos y, en general, cualquier estímulo sensorial, también poseen esa capacidad. Un sonido puede despertar emociones y recuerdos vívidos a través de la escucha y esto despliega una precisa de descripción sonora. Uno de los sonidos más presentes del delta, además de las copas de los árboles meciéndose con el viento, son los motores de las lanchas de pasajeros.

En distintas oportunidades, quienes brindaron su testimonio, mencionan el reconocimiento de cada lancha con su sonido identitario y particular como si fuera parte de una pasión o de un don. Fernando, el conductor de un programa de radio llamado "La colectiva del delta" cuenta:

> Desde los tres años que nació una pasión en mi por las lanchas de la isla, primero las dibujó mi viejo, yo las pintaba, después las empecé a dibujar yo…La pasión me llevó a conocer el ruido de las lanchas y relacionarlo con el nombre. (Fernando, Proyecto Arana, Testimonio VI)

Camila, al igual que el testimonio anterior, nombra el esfuerzo de su tío por tener la "habilidad" de reconocimiento.

> A eso de las diez, diez y veinte, es el horario que la lancha de pasajeros empieza a entrar por la boca del Arana, mi tío trataba de adivinar qué motor era, que lancha era por el ruido del motor y siempre le pegaba. (Camila Ricagno, Proyecto Arana, Testimonio VII)

La lancha de pasajeros, más que un simple medio de transporte, significaba y aún significa un vital nexo de unión con el continente. Como menciona Alicia, la lancha de pasajeros y una pequeña radio a pilas, que captaba con mayor nitidez las señales uruguayas que las argentinas, completaba el limitado acceso a la información del mundo exterior.

> Nosotros, en los años 70 donde había un contexto de dictadura lo único que nos llegaba de información era una radio chiquita que tenía mi papa a pilas y se escuchaba mucho radio colonia y era la que más información daba, cada tanto mi papá también encargaba el diario a la lancha de pasajeros, que era el correo, cuando mandamos una carta la ponemos en la punta de una caña para dársela al marinero y no tengan que parar en el muelle, también cuando recibiamos lo hacíamos con la carta enroscada en un palito, que lo tiraban para adentro y así nos ibamos comunicando. (Proyecto Arana, Testimonio III)

Situación actual y experiencia comunitaria

Hoy en día, en su mayoría, las familias que habitan el canal son las herederas de aquellos primeros inmigrantes. Es una práctica recurrente conocer y nombrar las casas por el apellido. Algunas familias contienen en sus relatos tres o cuatro generaciones y eso parece reafirmar un cierto estatus frente a la llegada de nuevos residentes. Pocas imágenes hay de aquellos inmigrantes con promesas de progreso y de las familias productoras alcanzadas por la migración forzada hacia las ciudades limítrofes. Este proyecto nace del anhelo por preservar

la memoria viva del Canal. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, a través de la Beca Creación obtenida en 2021, se dio inicio a una travesía para capturar la esencia de este lugar y sus habitantes. Para recopilar la historia oral y el patrimonio inmaterial de los habitantes pasados y actuales del Canal Arana tomamos a la fotografía y los archivos orales como herramientas para despertar y preservar la memoria colectiva.

El proyecto retoma el concepto principal de canal para recrearlo como un conducto poético-visual que ya no conecta las corrientes de agua sino las corrientes del tiempo, los territorios y en consecuencia la comunidad. La fotografía sirve como un medio para lograr esta conexión tanto con el pasado como con el futuro. A través de la fotografía y entrevistas, se obtienen registros y perspectivas sobre el contexto actual social, político y económico de la comunidad, entrelazándose con la memoria desde la óptica del presente. (Benadiba & Plotinsky, 2005)

El proyecto consistió en primer término en la recopilación de testimonios orales de los habitantes, pero para capturar y reafirmar también la mirada de los protagonistas, se les entregó temporalmente un dispositivo fotográfico de calidad analógica a cada grupo familiar. La acción de proponerles la fotografía como parte del relato, buscó ir más allá de las entrevistas y charlas, brindándoles la oportunidad de compartir su propia perspectiva, seleccionando qué mostrar y qué narrar, convirtiéndose en agentes activos de este proyecto. (Cafasso, 2013)

De este modo, esta acción incorpora además del testimonio oral, otros elementos de expresividad y estética. Las imágenes cuentan y transmiten emociones enriqueciendo los relatos. En este marco, la práctica fotográfica se inscribe en el ámbito de las nuevas narrativas, combinando elementos documentales y ficcionales introduciendo la metáfora y lo simbólico, creando nuevas narrativas que van más allá de la simple descripción de hechos. (Guasch, 2005)

Las fotografías suelen desencadenar recuerdos y emociones en las personas, permitiendo revivir experiencias pasadas. A veces, cuando una persona encuentra una foto, se activa un recuerdo y en consecuencia un relato. Durante los encuentros con las personas, a veces sucedía que sacaban fotos y describían la escena en cada una de ellas, en este sentido decimos que la fotografía fomenta la transmisión de la memoria: sirviendo como puente entre generaciones y construyendo identidad.

El recorrido y la observación del canal por diversos medios revelaron que se mantienen en pie alrededor de cincuenta viviendas, de las cuales sólo quince están habitadas de manera

permanente. La mayoría se encuentran en estado de abandono o son utilizadas de forma esporádica o durante períodos vacacionales.

En una primera etapa, se visitaron algunas casas para dialogar con vecinos. Posteriormente, se recurrió a las redes sociales de la zona para dar a conocer el proyecto e invitar a antiguos habitantes a participar. Se estableció contacto con alrededor de diez personas que viven, vivieron o tienen algún vínculo con el Canal Arana. Algunas de ellas se mostraron dispuestas a brindar y grabar su testimonio, otras a fotografiar el lugar y otras a ser fotografiadas. También se experimentó la desconfianza y el rechazo por parte de algunas familias. Sin embargo, es importante destacar la predisposición y el apoyo brindado por las mujeres, quienes en su mayoría asumieron un rol protagónico, facilitando la comunicación, tendiendo puentes, aportando información y dedicando tiempo e interés al proyecto.

Dentro de los testimonios aparecen temas recurrentes como, por ejemplo, la soberanía alimentaria en pugna con la pesca desmedida río arriba, por parte de empresas pesqueras que atrapan los peces en redes de gran magnitud, las fumigaciones en las zonas rurales, la contaminación de aquellos campos que luego contaminan las aguas. A esto se suman los incendios, la sequía y la ausencia de dragado, que dificulta el tránsito de la única embarcación pública que conecta a la comunidad con la ciudad. No obstante, la principal preocupación reside en la falta de oportunidades laborales y la desvalorización de la producción agropecuaria local.

> Hay mucha gente que se vino, está muy empobrecida por ese lado, la poca gente que quedó, es algún jubilado que tiene un sueldito asegurado, algún policía, maestro, pero sino está muy así, no se puede vivir de allá, es una pena porque podría haber sido más próspera. (Proyecto Arana, Testimonio II).

En esta parte de la isla, la luz llegó hace relativamente poco, lo que trae también guillermo en uno de sus comentarios. "...Si hubiese venido 20 años antes, seguramente sería otro el panorama…" (Proyecto Arana, Testimonio II).

Esto último revela una convivencia entre la naturaleza y las acciones humanas.

Las viviendas y las costumbres de los habitantes se encuentran signadas por el paso del tiempo, el abandono y el crecimiento desmedido de la vegetación. En este escenario, los proyectos de vida y el sentido de comunidad se aferran a un territorio hostil, cargado de nostalgia por un pasado de abundancia y prosperidad. El afecto se convierte en el motor de las decisiones, impulsando a los habitantes a resistir en un ambiente silencioso y a persistir en su

afán de habitarlo. “…La infancia fue muy linda y nunca me voy a despegar, nunca, nunca me voy a despegar de lo que es la isla, porque es mi lugar en el mundo…” sugiere una conexión que va más allá de un simple lugar físico. La isla representa la identidad, el hogar y la esencia. Su "lugar en el mundo", un espacio único e irremplazable que brinda un sentido de pertenencia y seguridad.

El archivo como resguardo de la memoria

A través de estas prácticas y durante todo el proyecto se intentó propiciar un espacio para el estudio y desarrollo de la historia, memoria e identidad del canal. Se reflexionó sobre la importancia de la participación de la comunidad en la construcción de conocimiento y la necesidad de generar espacios para el pensamiento crítico sobre la historia y el futuro del territorio.

Este proyecto destaca la importancia de la memoria oral y el patrimonio inmaterial como herramientas para comprender la identidad y la experiencia comunitaria, la necesidad de políticas públicas que atiendan las necesidades de las comunidades rurales, fomenten el desarrollo sostenible y resalta el rol fundamental de las mujeres en la preservación de la cultura y la cohesión social. Los datos y materiales recopilados a través de las actividades comunitarias están desplegados en la página web que funciona como un repositorio digital vivo*,* ya que lo interpretamos no como un reservorio estanco de información, sino como un espacio donde la participación de la comunidad quede abierta a nuevas propuestas, a nuevos y diversos testimonios y a otras posibilidades de mirar y expresar aquel territorio.

En el 2022, el proyecto recibió un nuevo impulso gracias a una beca de finalización de proyecto, también correspondiente a la línea de becas creación, del Fondo Nacional de las Artes. Esta distinción permitió la creación de un fotolibro que inmortaliza una selección de imágenes recopiladas.

Aunque la elección de crear y sostener un espacio virtual, facilita y promueve el acceso a la información ya que la comunidad y el público en general pueden acceder a los testimonios orales, fotografías, mapas y otros materiales del archivo en pos de la preservación de la memoria e identidad del territorio.

Bibliografía:

AAVV. Transcripciones de testimonios recogidos en audios en https://www.proyectoarana.com.ar/

Benadiba, L., & Plotonsky, D. (2005). De entrevistadores y relatos de vida - introducción a la historia oral. Facultad de Filosofía y Letras - UBA.

Cafasso, C. (2013). Imágenes de familia: una exploración de las representaciones simbólicas de la familia a través de sus prácticas fotográficas. UNLP - FaHCE.

Criseli, S.; Galcerán, V.; & Obregón, R. (2017). Canales de navegación: Proyectos en el delta del Paraná. 1880-1930. Municipalidad de Dolores.

Galafassi, G. P. (2004). Colonización y conformación moderna de las tierras del Delta del Paraná, Argentina (1860-1940). *Revista Complutense de Historia de América*, *30*, 111 - 130.

Gavaldá, J. M. (2020). La construcción de canales navegables en la Constitución Nacional. Una asignatura pendiente de la cláusula del progreso. *FORUM: Revista del Centro de Derecho Constitucional de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (N° 10, 2020, IV.10.), 118 - 120.

Guasch, A. M. (2005). Los Lugares de la memoria. *Materia*, *5*, 157 - 183.

Robles, S. D. (2016, Marzo). El delta del Paraná; Territorio, producción, población y gobierno en área de frontera (1750 - 1870). Universidad Nacional de Luján.

EXPRESIÓN, ESTÉTICA Y CASTIGO SOCIAL: LAS ARTES EN CONTEXTOS DE ENCIERRO.

Mariela Rígano. marielarigano@hotmail.com marigano@uns.edu.ar
Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur.
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contexto de encierro punitivo.

Palabras clave: Freire; pedagogía; teatro del Oprimido; teatro en cárceles; utopía.
Resumen: En este trabajo pretendemos compartir una experiencia desarrollada en la UP 19 de Saavedra y reflexionar sobre cuestiones vinculadas al acceso a la palabra y la expresión estética en circunstancias de encierro. A propuesta del Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires, el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), desenvolvimos un programa de capacitación, bajo mi coordinación y con la colaboración de dos alumnos de la UNS. Buscábamos que las personas en contexto de encierro asumieran un rol activo como sujetos del conocimiento. En ese marco, trabajamos la palabra como acceso a la voz propia desde la creación estética.

Introducción

En este trabajo pretendemos compartir una experiencia desarrollada en la UP 19[43] de Saavedra y reflexionar sobre cuestiones vinculadas al acceso a la palabra y la expresión estética en circunstancias de encierro.

A propuesta del Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires, el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), desenvolvimos un programa de capacitación, bajo mi coordinación y con la colaboración de dos alumnos de la UNS, Juan Soria –Profesorado en Historia- y Nicolás Breno- por entonces alumno del Profesorado en Letras y hoy estudiante del Profesorado y Licenciatura en Teatro de la UNICEN-.

Buscábamos que las personas en contexto de encierro asumieran un rol activo como sujetos del conocimiento, para que actuaran como agentes de difusión en las propias unidades

[43] Esta unidad penal trabaja exclusivamente con población masculina.

carcelarias y en sus grupos familiares. Como parte de la capacitación, los ministerios donaron una biblioteca móvil para facilitar el acceso al material literario.

En ese marco, trabajamos la palabra como acceso a la voz propia desde la creación estética y, en esta ponencia, deseamos recuperar esas vivencias y creaciones para reflexionar sobre el arte como un modo específico de producir pensamiento, dado que, en la acción artística, las posibilidades de transformar el mundo encarnan en quienes participan. Consideramos, dado el contexto actual de destrucción del tejido social, las solidaridades colectivas y la crisis que atravesamos en políticas de subjetividad y de relación con el otro, urge pensar estrategias para abordar la vulnerabilidad.

En este contexto, donde el estado ha optado por desfinanciar la educación pública y, al mismo tiempo, abogar por la baja de la edad de imputabilidad, comenzamos el desarrollo de esta ponencia preguntándonos si resulta más conveniente encerrar que educar.

Análisis

Cuando el Ministerio hizo la propuesta que describimos arriba a la Universidad Nacional del Sur respondimos la aceptación de la misma con una contrapropuesta que partía de la idea de trabajar la literatura de forma encarnada, dando la posibilidad de que lo literario se transformara en palabra encarnada a partir de la emergencia del cuerpo. Le propusimos al Ministerio trabajar lo literario desde el Teatro del Oprimido a fin de que la literatura atravesara el cuerpo de los participantes y anclara luego en textos propios que reelaboraran la experiencia de lectura y la escena teatral que emergiera de la misma. Esto fue aceptado por el Ministerio y cada encuentro contó con tres momentos: un momento de lectura y debate sobre lo leído, un segundo momento de creación estética con herramientas del Teatro del Oprimido y un tercer momento de escritura personal.

Todas las experiencias fueron sumamente ricas en reflexión y creación y el recorrido se cerró con la edición de un libro que recopiló parte del material escrito por las personas privadas de libertad, la participación grupal en una escuela de alfabetización popular que funciona dentro del penal a cargo de un maestro que se encuentra recluido y cumpliendo condena y una mujer que es docente y oficial de policía. Luego de cumplido los objetivos de este recorrido, también se realizó una actividad de socialización con la comunidad, durante los primeros meses de pandemia, de parte de quienes participamos en calidad de talleristas con el objetivo

de ayudar a la reflexión de la población cuando desde los medios nacionales de información se fogoneaba el descuido de los internos ante los contagios de covid 19[44].

Sin embargo, no deseamos detenernos en la descripción de las actividades sino en el sustento teórico y estético que estructuró las mismas y nos permitió pensar sus resultados.

Cada una de las actividades que llevamos adelante estuvo pensada en cruce desde la Estética del Oprimido de Augusto Boal, el Teatro del Oprimido en general y, en relación a las técnicas de alfabetización, trabajamos desde la mirada freireana de cada una de las propuestas. Particularmente, desde Freire, pensamos y diseñamos diferentes estrategias que permitieran tomar conciencia para distanciarse de las situaciones, crear la suficiente distancia crítica para poder pensarlas y enfrentarlas. En ese sentido, el arte nos ofrece estrategias que resultan liberadoras e inigualables para permitir, desde la metáfora, crear la distancia necesaria para que emerja la criticidad sobre aquello que se está trabajando y elaborando.

En relación a las dinámicas con las cuales trabajamos y estructuramos cada uno de los encuentros es pertinente aclarar que fueron pensadas a fin de poder trabajar la función utópica del lenguaje. En tal sentido, para el diseño de las actividades tuvimos en cuenta la discriminación realizada por Arturo Roig entre género utópico – perteneciente al nivel de la narratividad o del enunciado– y función utópica – concerniente al nivel de la discursividad o de la enunciación. Así, desde la narratividad podemos distinguir el género conocido como utopía que caracteriza determinadas ficciones, donde podemos discernir dos momentos, topía y utopía, que se ponen en tensión, donde el primero (topía) corresponde a lo presente, real, verdadero e insuficiente y, el segundo (utopía) aparece como lo proyectado, lo imaginado, lo deseable y verosímil. A nivel narrativo, el segundo momento o lugar, que se presenta sin fisura sirve para evaluar críticamente lo presente, entender y hacer consciente las fallas de lo real abriendo, por contraste, el espacio nuevo de lo posible. En relación a esto y sus efectos en el lenguaje Fernández Nadal señala que:

> el efecto discursivo señalado excede lo propiamente narrativo de la utopía y nos ubica en el terreno de las funciones del lenguaje. En efecto, la utopía, como género literario en el cual se procede a una pormenorizada descripción de una sociedad ilusoria, no agota de ningún modo la dimensión utópica del discurso, tal como puede manifestarse, por ejemplo, en el discurso político, cuando este despliega una capacidad de deconstrucción de posiciones pragmáticas y

44 https://www.delabahia.com.ar/existe-mucho-desconocimiento-sobre-como-se-vive-en-las-carceles-dijo-docente-de-la-uns/, https://twitter.com/MarielaRigano/status/1256177082192797696, https://www.facebook.com/marielarigano/videos/10219672143308414

> cerradas a toda posible transformación del *statu quo*. En este sentido resulta esclarecedora la categoría de "función utópica" del lenguaje y su distinción respecto del "género utópico". (2010, p.140)

Esta función del lenguaje se vincula con el carácter ideológico del mismo y permite, por ello mismo, expresar una determinada visión del mundo y de la vida, que es proyectada por un sujeto que posee una ubicación temporal y territorial, social e histórica que no es anterior al discurso, sino que se haya configurada en y por el discurso. Precisamente, lo que nos interesaba fomentar – a partir de la función utópica del lenguaje - era la emergencia de las cuatro modalidades a partir de las cuales se articula el discurso, a saber, la función crítico-reguladora, la función liberadora del determinismo legal, la función anticipadora del futuro y la función relativa a la constitución de los sujetos sociales y sus identidades, según lo propuesto por Fernández Nadal (véase 2010), basada en Roig.

La primera de estas funciones, la función crítico-reguladora, permite la evaluación del presente en función de una idea futura y abre la posibilidad de una acción transformadora a partir de conocer las condiciones de posibilidad del presente e imaginar o idear, en respuesta, un futuro que supere y corrija ese presente, llevando al terreno de lo posible y traduciendo en términos prácticos y fácticos la utilidad de las ideas platónicas como constructoras de las utopías (que son inalcanzables por imposibles pero nos ponen a andar hacia ellas y, por ello mismo, son condición de lo posible al liberar una praxis concreta y abrir nuevos horizontes de acción para los sujetos reales).

La segunda modalidad, la función liberadora del determinismo legal señala una serie de recursos ideológicos del lenguaje que permiten sustraer el discurso de la dimensión histórica, naturalizando cuestiones que aparecen desgajadas de su contexto social e histórico como situaciones que son irreversibles e inmodificables. Esta función de la utopía permite contextualizar, evidenciar la contingencia y, en consecuencia, abre la posibilidad de revertir y cambiar tal situación, liberando al sujeto del determinismo legal. Esta vinculación de la utopía con lo real y demostrable, no sólo no descarta el deseo del sujeto y lo imaginario, sino que lo pone en funcionamiento para poder desear lo que no está dado y luchar por concretar ese deseo en el marco de lo real, contextual y posible. En este sentido, dice Fernández Nadal:

> Precisamente en el deseo, resorte fundamental que moviliza al sujeto hacia la construcción de la utopía, se cuela inevitablemente lo imaginario, como búsqueda de la completitud y de la perfección y como tendencia a suturar lo que falta. Y aquí se pone de manifiesto la dificultad

> intrínseca a todo intento de deslindar absolutamente lo imaginario de lo simbólico, lo ideológico de lo científico y, por consiguiente, también, la utopía de la ciencia (2010, p.152)

La tercera función es la anticipadora del futuro, que permite concebir el futuro como algo diferente y no como mera repetición de lo ya acontecido. La temporalidad puede concebirse como cíclica, en relación a lo cotidiano y la reiteración de actividades que básicamente tienen como objetivo la reproducción de la vida biológica y social. Pero también puede concebirse como lineal, donde se rompe lo cíclico de lo cotidiano con la irrupción de acontecimientos que incluso pueden cambiar la direccionalidad de los hechos repetitivos de la cotidianidad. La utopía, al incluir lo contingente, implica romper la ciclicidad de lo cotidiano. Esta función se asienta y destaca el valor subjetivo de la historia y piensa la posibilidad de la irrupción de hechos y acciones que creen una posibilidad real de futuro diferente. En este sentido, la utopía debe funcionar de manera tal que, a nivel de lo narrativo (no ya del discurso) inhiba construir una imagen de ese futuro en términos de lo mítico (anhelo de épocas doradas o inocentes) o el pensamiento mágico, es decir, deben ser utopías que potencien el cambio y la alteridad.

Finalmente, la cuarta función es la que resulta constitutiva de formas de subjetividad. Esta función se vincula con sujetos que, inmersos en las tensiones y conflictividades de un momento histórico determinado, impulsan utopías narrativas y/o políticas que confrontan el *statu quo* para desarticular la lectura que este último presenta y sostiene de la realidad a fin de ofrecerse como una alternativa a la misma y al proceso histórico que la determina. Esta función permite construir, a nivel de lo simbólico, una trama discursiva que funciona como un espacio de autorreconocimiento de un sujeto frente a otro sujeto en función de los modos de pensar las contradicciones de la realidad y articularlas en un discurso. Esto permite la construcción de discursos contrahegemónicos "que polemizan y enfrentan las totalizaciones ideológicas dominantes en una época y lugar determinados, y que recurren, en el ejercicio del cuestionamiento a la racionalidad vigente, a un esfuerzo de interpelación alternativa y de definición de nuevas identidades políticas y sociales". (Fernández Nadal, 2010, p. 159).

Es decir, la función discursiva utópica apela a posibilidad de construir hegemonía en lo simbólico, estructurando un discurso a partir del cual, determinados grupos sociales se reconocen e identifican y, en consecuencia, se cohesionan y que, por ausencia de rasgos, les sirve también para diferenciarse de otros sujetos. El discurso utópico resulta contrahegemónico porque pretende articular formas alternativas de construir identidades que piensen lo posible en otro sentido y bajo nuevas construcciones de sentido, modificando la concepción tradicional sobre lo real, lo posible y lo imposible. Esto remite a la capacidad

performativa del lenguaje y es lo que vuelve posible el impacto directo sobre el estado de realidad.

La capacidad performativa de la función utópica transforma las relaciones sociales y, en consecuencia, modifica las identidades políticas.

En el trabajo con la población masculina de la Unidad Penal 19, empleamos la figura del monstruo para invocar desde el trabajo con los cuerpos y el lenguaje estas cuatro funciones de la utopía a fin de poder construir un discurso contrahegemónico que les permitiera pensarse y pensar un proyecto futuro en el que se articularan otras producciones de sentido y posiciones subjetivas diferentes y donde se transformasen en agentes de su propia historia oponiéndose al determinismo legal. La figura del monstruo se abordó desde lo literario a partir de *Frankenstein* de Mary Shelley con el objetivo de poder preguntarnos quién es el monstruo en ese relato y disparar desde esa pregunta el trabajo teatral como práctica transformadora a partir del trabajo con la función utópica en todos sus niveles.

Para cerrar (o abrir) deseo compartir una de las tantas creaciones que emergieron en ese trabajo nutrido por estas transformaciones resignificantes:

El "barato" de la vida
Primero fue caer… caer… caer…
Sufrir el claustro hasta el paroxismo
Y ya después en la cima de lo absurdo
descubrir límites ocultos de mí mismo.
Ahora estoy aquí y estoy afuera
Voy y vengo en un ciclo itinerante
Hasta que un día se abra la gatera
y salgamos, el de hoy con el de antes.
Y aceptaremos los dos el desafío
de rescatar entre toda la cultura
lo que sirva para "cruzar el río"
haciendo de la vida una aventura.
Y cuando ya en el "barato" de la vida
alguna noche de insomnio nos seduzca
sabremos ambos, que siempre habrá salida
cuando se lucha… cuando se busca.

Guillermo.

Bibliografía:

Fernández Nadal, E. (2010). "Utopía y discurso político" en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Volumen 11 Nº 2 / Mayo-Agosto 2010, p. 138 – 166, Universidad Católica Cecilio Acosta, ISSN: 1317-102X.

MOMENTO LÚDICO. MIRADAS TERRITORIALES.
TALLER DE EXPERIENCIAS, VIVENCIAS Y PERSPECTIVAS.

Lic. **María Victoria Rodríguez**. Vickyrodri27@gmail.com
Facultad de Arte. UNICEN.
Prof. **Juan Pablo Rojas.** juan.pablo003311@gmail.com
Facultad de Arte. UNICEN.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Educación; ESI; extensión; juego; territorio.
Resumen: Se presentan las experiencias del taller Momento Lúdico, como un espacio de reflexión y discusión ofrecido a la comunidad de educadores (coordinadores y docentes). El espacio Momento Lúdico surge en la cátedra Procesos del Juego y la Creación Dramática, del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN -Tandil). Se vincula y es ofrecido a otras instituciones y organizaciones de la comunidad a través de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte.
El taller ha promovido especialmente un espacio de producción y enseñanza de herramientas para abordar contenidos educativos con perspectiva de género. Fomentando un entorno inclusivo y equitativo que empodera a los participantes a cuestionar y transformar las dinámicas tradicionales de enseñanza y aprendizaje.

Fundamentación:
La Facultad de Arte, a través de la Cátedra Procesos del Juego y Creación Dramática (Profesorado de Teatro) y en vinculación con la Secretaría de Extensión, ofrece a la comunidad de educadorxs, coordinadorxs, docentes, una capacitación con formato taller denominado "Momento Lúdico". Este taller propone un espacio de reflexión y discusión mediante el abordaje de juegos lúdico-teatrales atravesados con temáticas de Educación Sexual Integral en general y la perspectiva de género, en particular.
En la actualidad continúa desarrollándose y se amplió a otros espacios comunitarios para proponer abordajes de la Ley de Educación Sexual Integral (Ley 26.150).
La propuesta nace en el año 2020 cuando se realizaron intercambios con los estudiantes durante la cursada virtual de la asignatura Procesos del Juego y la Creación Dramática. En ese contexto, tanto estudiantes como docentes destacaron la necesidad e importancia de hacer,

jugar e interactuar con otras personas durante el aislamiento social obligatorio. Surgió entonces la idea de hacer un taller lúdico-vivencial y el eje temático, la ESI, se eligió en virtud de la trayectoria previa y el perfil profesional de los docentes involucrados. Una vez elaborada la primera versión del proyecto, se obtuvieron los avales institucionales correspondientes: del Departamento de Educación Artística (que agrupa las cátedras relacionadas con la formación docente), del Consejo de Carrera de Teatro, de la Secretaría de Extensión y del Consejo Académico de la Facultad de Arte.

A partir de dicha circulación institucional y los avales obtenidos, la idea inicial se transformó en un Proyecto de Extensión que se ha sostenido desde el año 2020 hasta el presente. La actividad se encuentra a cargo de María Victoria Rodríguez y Juan Pablo Rojas, mientras las tareas de difusión, inscripción y acreditación son realizadas por la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte.

Cabe destacar que, si bien el taller se creó en el año 2020, se puso en marcha por primera vez en el año 2021, con modalidad virtual. En adelante se fueron adecuando las actividades hasta alcanzar la modalidad híbrida y, más tarde, la presencial. Esta evolución en la forma de trabajo significó un gran cambio en virtud de la importancia que tiene jugar con otros en presencia.

La metodología que se propone es la de un taller de juegos como espacio vivencial y de reflexión en torno de la experimentación lúdica y la construcción cultural de identidades y perspectiva de género.

¿Qué es Momento Lúdico?

El taller habilita la transmisión de experiencias personales abordadas por medio del juego y encaminadas con contenidos y herramientas propias de la ESI, sus ejes y en particular la perspectiva de género.

Consideramos como se menciona en la propuesta para abordar los núcleos de aprendizajes prioritarios (NAP) de Referentes Escolares de ESI Educación Primaria, que:

> Asumir la educación sexual desde una perspectiva integral demanda promover aprendizajes desde el punto de vista cognitivo, pero también en el plano afectivo y en las prácticas concretas vinculadas a la vida en sociedad. Además, la concepción de integralidad remite a que no solo debe transmitirse información pertinente y actualizada sobre sexualidad, sino que debe promoverse una capacidad crítica de esa información, para un ejercicio consciente, autónomo y responsable de esta. (2021, p. 8)

Por tal motivo el objetivo principal es reconocer y analizar los modos en que los juegos en general y el juego teatral en particular, inciden en la construcción de las perspectivas de género y diversidades, propiciando un espacio de libertad creativa en el que podamos repensarnos con respecto a nosotros mismos y nuestras acciones en los entornos cotidianos. El taller es un momento clave para el aprendizaje y la reflexión crítica sobre temas relacionados con la sexualidad, el género y la diversidad, contribuyendo así a una resignificación de los saberes y a la construcción de perspectivas más inclusivas y respetuosas.

Momento Lúdico se caracteriza por ser una práctica adyacente a los contextos educativos que aporta a las personas que han experimentado el juego en diferentes etapas de sus vidas, mayor ludicidad como motor de enseñanza en los seres humanos, cuidando y respetando a lo largo de las actividades a quienes lo vivencian.

¿Qué actividades se realizan?

Las actividades son de índole lúdicas/teatrales que evocan a la propia experiencia de las personas implicadas. El formato se sustenta en la especificidad y trayectorias profesionales de quienes coordinan: docentes de teatro que pensaron lo valioso que sería para otras personas vivenciar a través del cuerpo y la palabra, los sentires en una experiencia participativa, donde se involucren activamente en el juego y posteriormente puedan reflexionar sobre esa práctica, que complete de sentido a la misma.

La ludicidad en la educación se basa en la idea de que el juego no solo es una actividad placentera, sino también una herramienta poderosa para el desarrollo cognitivo, emocional, social y motor. Al integrar la ludicidad en los procesos de enseñanza y aprendizaje, se busca crear ambientes más estimulantes, motivadores y significativos. En la educación la ludicidad implica ver el juego como un recurso pedagógico para favorecer la adquisición de conocimientos, habilidades y actitudes de manera más efectiva y placentera.

Durante el año 2021 fue la primera edición, 2022 la segunda, 2023 la tercera y actualmente la cuarta edición 2024. La edición es un formato en que se diseñan actividades a realizar durante el año, que se modifican en base a las temáticas que preponderan en cada espacio en el que son convocados o a las problemáticas puntuales de los territorios. El esquema con el que se planifica la edición tiene una secuencia que habilita a que paulatinamente las personas se involucren sin sentirse obligados, respetando los tiempos de cada participante. Las actividades son individuales y grupales, los coordinadores por momentos participan sin perder su rol coordinador, mientras uno explica, el otro juega; son parte de algunas actividades de manera

equitativa y, de igual modo que las personas que participan de las propuestas, exponen sus historias, sentires, recuerdos, o parte de ellos, los coordinadores también lo hacen como parte de ese tiempo-espacio grupal común.

En las actividades las personas evocan recuerdos o anécdotas para construir debates compartidos al mismo tiempo que interpelan objetos específicamente seleccionados por los coordinadores y dinámicas de trabajo que incorporan textos, ideas, conceptos, entre otros recursos didácticos.

"¡Quien tenga el valor suficiente para elegir sus colores y pintar su propio mundo será eternamente libre!", expresa Gabriela Mansilla (2014, p. 106). Hacemos mención a una cita que habilita la posibilidad de decidir, ya que el taller propicia un espacio en el que las personas sean libres de crear, generando confianza, en el que podemos repensarnos como sujetos de una sociedad en constante evolución y transformación.

El objetivo principal es reconocer y analizar los modos en que los juegos en general y el juego teatral en particular, inciden en la construcción de las perspectivas de género y diversidades, para propiciar una resignificación de los propios aprendizajes en las personas participantes.

El taller es un momento clave para el aprendizaje y la reflexión crítica sobre temas relacionados con la sexualidad, el género y la diversidad, contribuyendo también a la construcción de perspectivas más inclusivas y respetuosas.

¿Cómo se trabaja?

Pavía nos dice: "El modo constituye la otra variable fundamental para comprender el juego que aquí interesa: pertenece al orden estricto del sujeto (vinculado con el uso de la palabra "juego" jugador como verbo conjugado: yo juego)" (Pavía, 2006, p. 45). En este aspecto nos parece fundamental pensar la forma en la que se propone el juego y se juega. Al momento de jugar así lo establece, aclara, que no es una manera cualquiera sino la libremente elegida, que expresa una perspectiva personal y que no opera aislada de un contexto social e histórico. El deseo de jugar, la capacidad de poder hacerlo, la actitud, hacen a la disposición personal de ese jugador y en esa disposición personal atrevernos a plantear ciertos componentes de lo lúdico. La forma en la que se trabaja a lo largo del taller es libre, en cuanto a los tiempos de las personas, a participar activamente o no, aunque se invita a la implicancia, a sentir que se está jugando desde uno y compartiendo con otras personas un momento valioso.

¿Cuál ha sido nuestro abordaje territorial?

Momento Lúdico comienza en la Facultad de Arte, UNICEN-Tandil, extendiéndose a la comunidad, en especial a estudiantes o personas que estén interesadas en abordar contenidos de la ESI en sus prácticas. Luego, se extendió y comenzaron a participar otros grupos de diferentes procedencias y formaciones institucionales y profesionales, desde personal que trabaja en áreas de salud, estudiantes, docentes y no docentes de distintas carreras de la Unicen.

Como ya mencionamos, en los inicios del taller se trabajó de manera virtual, luego fue híbrido y por último presencial. El taller es acompañado por el área de Extensión de la Facultad de Arte, tal es así que cuando se han acercado a la Facultad solicitudes para abordar las temáticas vinculadas a la ESI (Educación Sexual Integral), se ha ofrecido el taller a modo de experiencia vivencial, que invita a reflexionar y descubrir fundamentos teóricos desde la acción.

El taller se realizó en diversos espacios sociocomunitarios; en Tandil, además de la Facultad de Arte (ver imagen 1), se llevó a cabo en la Facultad de Ciencias Veterinarias a instancias de la Comisión de Género; también, con integrantes de la Comisión de ESI de Adolescentes de la Escuela Secundaria de Gardey; en Juárez, para asistentes a la Fiesta Provincial de Teatro Independiente en el año 2023; con amplia participación de estudiantes de la carrera de Educación Inicial; en Ayacucho en la escuela EMEAI (Escuela Municipal de Enseñanza en Artes e Idiomas) en dos oportunidades; durante los años 2021 y 2023, para estudiantes, docentes y no docentes de las carreras que se dictan en la institución que participaron como comunidad, convocados por la Secretaría de Inspección Artística de Ayacucho para los docentes de Educación Artística (ver imagen 2). También, la Facultad de Ciencias Humanas, la Facultad de Ciencias Económicas de UNICEN y el área de Salud de la Secretaría de Bienestar, en la Biblioteca del Campus Universitario, fueron parte de este recorrido de Momento Lúdico.

El taller, además, cuenta con experiencias en festivales, congresos, jornadas, donde los coordinadores fueron invitados, en razón de sus recorridos de formación y trayectos profesionales artísticos y docentes.



Imagen 1. Prácticas Socio Educativas Momento Lúdico. Referentes de ESI pertenecientes a Dirección General de Escuelas - Docentes de Procesos del Juego y la Creación Dramática de la Facultad de Arte, parte del equipo de las PSE, conformado por estudiantes y graduados. Lugar: Facultad de Arte. Tandil 2024. Link de la nota: https://eldiariodetandil.com/2024/06/26/la-facultad-de-arte-implementa-un-proyecto-de-practicas-socioeducativas

¿Desde qué lugar se trabaja?

Partimos de 4 categorías fundamentales:

1⇒ TERRITORIO (mediante las necesidades previstas).

Como concepto geográfico, pero también desde la perspectiva de pertenecer, de hacer ese territorio en función de quienes conviven en él y del contexto que lo rodea.

2⇒ HUMANO (mediante la propia experiencia del tallerista).

Partir de la propia experiencia es clave, para luego poder trabajar con otros. Las actividades se focalizan en contemplar momentos y anécdotas personales, se parte desde uno.

3⇒ CONTENIDO (Los ejes de la ESI y contenidos lúdico-teatrales en simultáneo).

A partir de los contenidos centrales de la ESI ideamos actividades lúdicas- teatrales, donde todos los contenidos conviven y lo hacen de manera natural. Con esto nos referimos que al momento de jugar uno no es consciente que está viendo todos esos contenidos, sino que mediante el cuerpo, el sentir y el interactuar con los otros fluye en las actividades y en las reflexiones finales cuando se hace la puesta en común se verbalizan esos contenidos.

Con respecto a los contenidos lúdicos- teatrales los que más se destacan son: el cuerpo y la voz, el cuerpo en el espacio, el cuerpo y los objetos, los sujetos de la acción, dramatización.

Con respecto a la Educación Sexual Integral, sus 5 ejes:

-Reconocer la perspectiva de género.

-Cuidar el cuerpo y salud.

-Valorar la afectividad.

-Respetar la diversidad.

-Ejercer nuestros derechos.

Los ejes son abordados atendiendo a lo que el territorio requiere y generalmente alguno prepondera por sobre otro, pero la forma en la que se aborda el taller habilita a que las personas puedan relacionarlo con cualquier eje, luego de atravesar la experiencia.

4⇒ PERSONAL (que contenido e información capitalizamos para la enseñanza del taller, es decir: Diplomados, proyectos de extensión/investigación, participación activa en talleres lúdicos, etc.). Los trayectos formativos de los coordinadores son diferentes, al igual que los perfiles y personalidades para abordar la propuesta, lo cual la enriquece. Cada uno desarrolla y realiza trayectos formativos de manera continua, en cuestiones y temáticas específicas, de interés personal y profesional que se considera contribuyen a la formación de formadores.



Imagen 2. Referentes de Escuelas Artísticas, organizado por la Inspectora de Educación Artística de Ayacucho Luciana Fraydearena. Lugar: Escuela de Educación Estética "Mafalda". Ayacucho 2023.

A modo de conclusión:

A lo largo de la investigación que venimos realizando sobre la propia práctica y desde nuestros perfiles profesionales, notamos que no es frecuente que las personas se dispongan a jugar, pareciera que, como menciona Pavía : "Hay que pedirle permiso a la conciencia adulta y salir a descubrir nuevas relaciones en cada estar jugando, mientras estamos jugando a ser inspectores" (2006, p. 31). Por tal motivo creemos que el taller está atravesando un momento de crecimiento, con demandas que provienen de territorios donde se busca que los abordajes sean a partir de experiencias vivenciales y luego poder relacionar esas vivencias con conceptos teóricos que las personas han construido o acceden en la instancia del taller. Por otra parte, los territorios cuentan con diferentes problemáticas y deciden abordarlas de diferentes maneras, en ese sentido el taller pone el foco en lo la propia comunidad considera prioritario, escuchando a quienes nos convocan y haciendo un diagnóstico de ese espacio y sus referentes.

Actualmente continuamos coordinando el taller y seguimos, en consecuencia, formándonos para compartir y construir saberes territorializados y de manera colectiva.

> En todos los casos, en todas las luchas, está siempre presente la necesidad de dar comienzo a una profunda y revolucionada manera de mirar la educación y la socialización, que nos permita pensar desde una perspectiva mucho más abierta, más inclusiva, nuestra historia y la de las nuevas generaciones. (Merchan & Fink, 2016, p. 11).

Anexo:

El Prof. Juan Pablo Rojas tiene experiencias acreditadas en investigaciones referidas a las disidencias sexuales en prácticas artístico teatrales (desde el año 2021 y en la actualidad), y realizó un Diplomado Binacional en teatro para las niñeces y adolescencias, actualmente se encuentra cursando la Maestría en Teatro (año 2022).

La Lic. María Victoria Rodríguez realizó un Diplomado en Educación Sexual Integral: Géneros, Diversidad y Derechos (Universidad Nacional de Córdoba, Psicología UNC, Secretaría de Extensión). Diplomado Superior Infancia, educación y pedagogía (realizado durante el año 2001), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Diplomado en Juego- Especialización en el área Educativa y Terapéutica, Instituto Investigación Formación en Juego Buenos Aires (realizado durante el año 2022). Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Arte por la Universidad Nacional de La Plata (ingresó año 2023), la Especialización Superior en Psicoanálisis y Prácticas Socio-educativas -27o cohorte en FLACSO (ingreso año 2023-2024 termina) y la carrera en Tecnicatura Superior en Ludotecas con Diseño de Juegos y Juguetes en instituto Yuguets Buenos Aires Argentina. Integra los núcleos de investigación Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC, Facultad de Arte, Unicen), (ingreso año 2023).

Bibliografía:

Mansilla, G. (2014). *Yo nena, yo princesa*. EDICIONES UNGS.

Merchán, C. y Fink, N. (compiladoras). (2016). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres.* Las. Juanas Editoras.

Pavia, V. (2006). *Jugar de Modo Lúdico, el juego desde la perspectiva del jugador*. Noveduc.

Rollano, M. [et al.]. (2021). Referentes Escolares de ESI Educación Primaria: propuestas para abordar los NAP. Libro digital, 1a ed., ISBN 978-950-00-1435-9, Ministerio de Educación de la Nación.

IMPULSO KINESTÉSICO Y COGNICIÓN ENCARNADA EN OBRAS PROPIAS DE TEATRO MUSICAL CONTEMPORÁNEO.

Mg. **Damián Rodríguez Kees**. drkees@unl.edu.ar
Instituto Superior de Música. Universidad Nacional del Litoral.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palabras clave: Gesto; neurociencias; sonido.
Resumen: En este trabajo estudiamos la percepción conjunta del gesto corporal y el sonido como materia prima compositiva en obras propias de Teatro Musical Contemporáneo. Para ello, desde una mirada fenomenológica, recurrimos a las categorías neurocientíficas convergentes de impulso kinestésico, empatía kinestésica y cognición encarnada. Proponemos así el análisis de obras propias en las cuales la relación planteada fue evolucionando de lo meramente intuitivo en la generación del sonido y el silencio a través de gestos corporales, a la composición conjunta de estos de manera consciente.
Nuestro objetivo es aportar conocimientos sobre la relación sonido (y silencio) /gesto a través de categorías de las neurociencias y nuestra propia experiencia creativa.

Introducción

En este trabajo estudiamos la percepción conjunta del gesto corporal/escénico y el sonido como materia prima compositiva a partir de dos obras propias. Para ello recurrimos a categorías convergentes de las neurociencias como cognición encarnada, impulso y empatía kinestésica desde una mirada fenomenológica. Esta última nos brinda la posibilidad de retomar ese contacto ingenuo con el mundo para otorgarle un estatus filosófico y vincularnos con él a través de los sentidos (Merleau Ponty, 1975). Estas categorías y perspectivas nos permiten dar cuenta de obras en las que el análisis musical tradicional, basado en los parámetros del sonido o en los aspectos melódicos, armónicos y contrapuntísticos no sería adecuado.

Nuestro objetivo es aportar conocimientos sobre la relación sonido/gesto, incluyendo en el primero el silencio, a través de categorías de las neurociencias aplicadas a experiencia creativa. De esta manera, acordamos con el concepto de investigación-acción, que considera la práctica artística como un terreno fértil para la investigación, la construcción de nuevos objetos de estudio y la generación de conocimiento. Esto es “comprender de raíz la naturaleza

de la creación en el arte y sus posibilidades para generar conocimiento útil materializado en más que un producto" (Ariza, 2021, p.539).

Proponemos entonces el análisis de dos obras propias en las cuales la relación planteada fue evolucionando de lo meramente intuitivo en la generación del sonido y el silencio a través de gestos corporales, a la composición conjunta de estos de manera consciente. Dichas obras se encuentran dentro de un campo de la música contemporánea que denominamos Teatro Musical Contemporáneo (en adelante TMC). Este surge durante la década de 1960 en Europa y América con diferentes denominaciones: teatro instrumental, nuevo teatro musical o teatro musical experimental, recuperando, en el contexto del denominado giro performático de las artes teorizado por Érika Fische-Lichte (2011), la presencia del cuerpo como materia de la composición, contrariamente a la tendencia de la música clásica occidental, de tradición escrita, a dejar de lado la naturaleza corporeizada de la producción sonora, atribuyendo al sonido un carácter abstracto cuyo germen no es el gesto corporal que lo produce sino su escritura en la partitura. Entre sus principales referentes podemos nombrar al compositor argentino-germano Mauricio Kagel (1931-2008), el alemán Dieter Schnebel (1930-2018), el griego-francés Georges Aperghis (n.1945), entre otros, con el antecedente de obras performáticas del norteamericano John Cage (1982-1992) y las experiencias del grupo *Fluxus* entre 1962 y 1970. En la actualidad son varios los referentes de esta expresión, como el belga Thierry de Mey (n.1956), el norteamericano Mark Applebaum (n.1967), y la argentina Carmen Baliero (n.1961), por solo nombrar algunos.

Las obras

Comenzaremos con la obra *Tingle bells*[45] que forma parte una un grupo de cinco piezas denominado *Poemas para una mano y una luz*[46] del año 1999 que originalmente fueron pensadas para ser realizadas en vivo. Sin embargo, al trabajarse como materia prima los gestos de la mano, en muchos casos muy pequeños, se optó por filmar las cinco piezas con una sola toma cada una sin involucrar el montaje del lenguaje cinematográfico.

El título de esta pieza da indicios de los materiales seleccionados: *tingle* es una palabra por nosotros inventada que mezcla el vocablo inglés *gingle* (tintineo) y *tincazo* o "golpe que se da haciendo resbalar sobre el pulgar la uña de otro dedo"[47], y la palabra inglesa *bells* (campanas) que refiere a los sonidos de tres campanas pequeñas que conforman un único instrumento con

[45] https://www.youtube.com/watch?v=aM-cYyAQyrw&t=61s 3:23 a 6:18
[46] https://www.youtube.com/watch?v=aM-cYyAQyrw&t=61s
[47] https://dle.rae.es/tincazo?m=form#sinonimosZmkRU19

base de madera, la cual también se percute. Estos sonidos son accionados por la mano izquierda con una baqueta de madera mientras que la mano derecha realiza los gestos al aire.
El recurso utilizado en la vinculación de los sonidos con los gestos es la realización sincrónica de los primeros con la mano izquierda, oculta, junto a los gestos de la mano derecha, asociando los mismos mediante el recurso de la reiteración, dando autonomía a la mano derecha como personaje despegado del cuerpo.
Dicha asociación se debe a producir un sonido y un gesto pensados ambos al mismo tiempo, sin relaciones jerárquicas entre uno y otro. Es decir, partimos de un impulso kinestésico, de la necesidad de materializar a través del sonido un gesto y viceversa. Así, cada sonido asociado a un gesto conforma lo que denominamos acontecimiento múltiple, esto es un acontecimiento en el que confluyen dos o más estímulos sensoriales en el cual la falta de uno permite relacionar inmediatamente al otro. En *Tingle bells,* por ejemplo, cuando falta el sonido de los tincazos en el gesto asociado, aquel es recordado, aún en silencio. De esta manera, el sonido de la campana media se asocia con el tincazo del dedo mayor, a este sonido/gesto asociado o *acontecimiento múltiple* lo llamaremos **a**, el de la campana más grave con el dedo índice **c,** y los tres sonidos en *glissandi* del grave al agudo, a un tincazo realizado rápidamente con los cuatro dedos uno detrás del otro desde el meñique al índice será **e**. Otro material es el de los gestos de los tincazos "interrumpidos" o "trabados" sin poder desprenderse del dedo pulgar. Estos son asociados auditivamente al sonido de la madera. Cuando la "traba" es sobre el dedo mayor le llamaremos acontecimiento múltiple **b**, sobre el dedo índice ***d*** y sobre los dedos índice, mayor y anular ***f***. Así, con un pulsar muy lento y sin acentuaciones que determinen métrica alguna, la realización de los mencionados acontecimientos, se suceden de la siguiente manera configurando la forma de pieza, representada gráficamente a continuación:

a*a*a* (*a oscuras, solo sonido)
a a a a a a a *b bb*
a a c c c a *d d dd ddd d*
e e e *f f*
e e e* e* (*en silencio, solo gesto)
a a a** (** con detención al llegar a la parte más alta del gesto) y caída lenta hasta reposar sobre la mesa).

Podemos observar cómo la reiteración o repetición no mecánica permite asociar un gesto con un sonido y construir los *acontecimientos múltiples* para luego disociarlos. Dicha reiteración

delinea patrones predictivos que se rompen en la composición generando sorpresa al irrumpir los materiales contrastantes ***b***, ***d*** y ***f***, que a su vez generan nuevos patrones, siempre irregulares.

En esta pieza no hay desarrollo o direccionalidad discursiva, los materiales, fenomenológicamente hablando, simplemente *son* y *están*. La posible vinculación con la tradicional canción navideña *Jingle bells* queda entonces inapropiada y se transforma en una humorada. Desde allí también la sorpresa se instala como recurso compositivo.

La segunda obra, denominada *A boca de jarro*[48] es del año 2016. Esta pieza para cuatro percusionistas/*performers* debe su nombre, por un lado, a una expresión coloquial de decir algo sin vergüenza ni reservas y, por otro, al instrumento elegido: jarros enlozados de diferentes tamaños, uno por cada uno de los *performers*, que son percutidos con palillos de batería. Estos jarros se complementan con cuatro ollas con agua apoyadas sobre una mesa frente al público.

La materialidad de la misma se reduce entonces a los sonidos/gestos que se producen a partir de accionar un jarro, un palillo y una olla con agua por cada *performer*. Rítmicamente, se estructura en base a un compás de 14/16 subdividido en 3+2+3+2+2+2 en *tempo* rápido de comienzo a fin, salvo dos interpolaciones en compás de 4/4 en momentos en que los gestos de percusión de los jarros sobre el agua y el vertido de la misma en las ollas son protagonistas. En la partitura cada *performer* posee dos líneas que, con diferentes formas de las figuras tradicionales, otorgan las pautas de qué gesto realizar a través de la escritura rítmica tradicional.

Al contrario de la obra anterior, en que se planteaba la asimilación de un gesto con su resultante sonora para luego realizar el gesto en silencio con la intención de generar sorpresa y conciencia sobre el mismo silencio, en esta pieza el proceso es inverso. Primeramente, se realiza el gesto de percusión "en el aire", para luego introducir paulatinamente los sonidos de cada jarro. Sin embargo, la percepción del *tempo* es muy vertiginosa desde un comienzo gracias a la gestualidad de los palillos en el aire que nos permiten descubrir esa pulsación rápida e irregular aún en silencio a través del sistema visual.

Así, podemos simplificar el análisis formal de esta obra a una gran modulación del silencio, sostenido por la gestualidad, hacia el no silencio sobre el final con la percusión plena en intensidad ***ff***. A esta larga modulación se le introducen tres unidades formales breves (aquellas en que el agua es protagonista) que jalonan el discurso a manera de interpolaciones.

[48] https://www.youtube.com/watch?v=os7gjB5Ezf4

Sin duda el germen de *A boca de jarro* es el impulso kinestésico de percutir de diferentes maneras el jarro. El gesto y el sonido son pensados juntos, no como causa y efecto uno del otro sino a manera de un acontecimiento múltiple que, gracias al recurso de la reiteración, percibimos como una integralidad. A su vez, la empatía kinestésica funciona en la percepción a través de nuestra cognición encarnada, vivenciando con el cuerpo la experiencia sensible de lo que se ve y se escucha, sorprendiéndonos cada vez que un patrón ya construido e incorporado en nuestra memoria de corto plazo es modificado con la ausencia de alguno de los estímulos, ya sea visual o sonoro.

Las categorías utilizadas

Etimológicamente, kinestesia es un término de origen griego integrado por las palabras *kinéo*, que significa mover, y por aísthesis que puede traducirse como "sensación". Fue el neurólogo inglés Henry Charlton Bastian (1837-1915) quien acuñó el término con el propósito de designar la sensación transmitida desde distintas zonas corporales al cerebro a través de los impulsos nerviosos. La *kinestesia*, nos permite asociar incalculable cantidad de experiencias de toda clase en la vida cotidiana conjuntamente con los movimientos corporales que la acompañan. En efecto:

> Cuando vemos un cuerpo humano que se mueve, advertimos un cuerpo humano que en potencia es producible por cualquier otro cuerpo humano y, por consiguiente, por el nuestro; mediante la empatía kinestésica lo reproducimos realmente, en forma vicaria en nuestra experiencia muscular presente y despertamos tales connotaciones asociativas como podrían haber sido las nuestras si el movimiento original lo hubiéramos realizado nosotros (Love, 1964, p.75).

Como podemos ver, los conceptos de empatía y de kinestesia se incumben mutuamente. El primero, vinculado a la percepción estética, fue desarrollado a comienzos del siglo XX por Theodor Lipps (1851-1914) quien lo explicó como una “imitación interior”, respuesta que puede no explicitarse necesariamente en acciones externas del receptor. La teoría de Lipps dio lugar al modelo de la percepción-acción, recuperada en la actualidad con la teoría de las neuronas espejo.

En la empatía kinestésica confluyen diferentes estímulos que conforman un todo. En efecto, el psicomotricista Jean Le Bouch (1924-2001) advierte que para acceder a la “disponibilidad global del cuerpo, asociada a un control de los detalles de ejecución del movimiento en curso,

es indispensable la concordancia de los datos de tres campos perceptivos: kinestésico, visual y sonoro" (1971, p.224). Neurológicamente estos campos se integran en el sistema nervioso central a través de los mensajes emitidos por los propioceptores, responsables de la sensibilidad de los músculos, tendones, articulaciones, huesos y oído interno cuando hay movimientos. Así llegamos a que "La empatía kinestésica es una forma de propiocepción: el sentimiento de moverse cuando se mira a otra persona que se está moviendo, sin tener que moverse uno mismo" (Pavís, 2016, p.292).

Para Michel Polanyi, citado por Pavis, "los procesos corporales participan de nuestras percepciones, a fin de aclarar las raíces corporales de todos los pensamientos" (2016, p.191). Esta afirmación nos da la oportunidad de postular que el sonido por nosotros producido tiene una raíz corporal, que pasa por el cuerpo antes que la mente, o bien, que ocurren al mismo tiempo. A esa raíz corporal que se traslada a la producción del sonido en escena es que denominamos impulso kinestésico.

La kinestesia se nos presenta así como una categoría vital en los análisis del TMC y en sus fundamentos creativos, tal como lo explicita el musicólogo Björn Heile en sus estudios sobre las obras de teatro musical de Maurico Kagel:

> (…) la fisicalidad y la kinesis de tocar no es un mero medio para producir música, sino que es fundamental para ella. Esto resulta en una nueva dimensión visual para el hacer musical, así como muchas acciones instrumentales son elegidas por sus efectos visuales y kinéticos tanto como por sus resultados acústicos (Kagel, 2006, p.35).

Llegamos así al concepto de cognición encarnada. Esta es una rama relativamente nueva de las neurociencias y las ciencias cognitivas que enfatiza la importancia del cuerpo físico en las capacidades cognitivas, abrazando la idea de que el cuerpo contribuye a la cognición en formas que requieren nuevos marcos para su investigación. Su aceptación es cada vez más amplia, no hay área de la ciencia que no haya recibido un "cambio de imagen" encarnado (Shapiro y Spaulding, 2021). Contrariamente a la dualidad cuerpo-mente que planteó Descartes y su visión cerebrocentrista, la cognición encarnada encuentra así en la tradición fenomenológica su vinculación con la filosofía, inspirándose en las obras de M. Heidegger, E. Husserl, y M. Merleau-Ponty quienes para Shapiro y Spaulding "enfatizan la encarnación física de nuestras experiencias cognitivas conscientes. Estos pensadores analizan las maneras en que nuestros cuerpos dan forma a nuestros pensamientos y cómo se experimentan nuestras actividades conscientes" (2021, s/p).

En el contexto de la música, la aplicación de esta teoría generó lo que hoy se conoce como cognición musical encarnada (CME). Podemos afirmar que "varios estudios descriptivos muestran (…) que la expresión de la música se refleja en las respuestas corporales (locomoción, excitación), o que la expresión está presente en los gestos que apoyan la ejecución musical" (Leman et al., 2017, p.3). Para nosotros el TMC, al igual que otras expresiones de las artes escénicas del siglo XX y lo que va del XXI, brinda una posibilidad directa de aplicación de estos conceptos ya que es una expresión en la que el cuerpo, el gesto del intérprete/*performer* siempre está presente y en igualdad de condiciones con el estímulo meramente sonoro.

Así, el paradigma de la CME trata de la habilidad de percibir la música en relación con la memoria, el aprendizaje y los procesos predictivos del cerebro en relación con los patrones y estados. En efecto:

> Los patrones son los elementos que se pueden observar, mientras que los estados son las condiciones que conducen a esos patrones (…). Las percepciones están respaldadas por modelos predictivos que asocian patrones observados como resultados de acción en doble dirección; es decir, de acciones a resultados de acción y patrones observados, y de patrones observados a condiciones y acciones asumidas que causan estos patrones (Leman et al., 2017, p.9).

Sabemos que el cerebro intenta predecir qué es lo que viene. Según estas afirmaciones, un gesto asociado a un sonido es un patrón (un elemento observable), que el contexto de una obra artística genera las condiciones (los estados), que conducen a ese o esos patrones. En el caso del TMC, cada obra construye su propio proceso predictivo que se respalda en las asociaciones más primarias de la observación de la acción (gesto) que causa un sonido o silencio y el resultado sonoro (o silencio) causado por esa acción.

Desde este enfoque, los patrones musicales que se vinculan con interacciones, como los movimientos sincronizados u otros que pueden generar una unidad de acción, transforman el gesto mismo en objetivo de la acción y generan nuevos modelos predictivos, tal como lo afirman Leman y otros:

> Los gestos apoyan así la construcción de un estado intencional de interacción (…) Este sistema produce patrones que pueden ser intercambiados, observados y procesados, ya sea por la

> persona o incluso por otros. Esto permite a las personas generar modelos predictivos sobre los patrones y sobre la interacción entre el estado de la persona y el entorno (2017, p.9).

A manera de breve conclusión

Estéticamente las piezas brevemente analizadas se centran en el axioma "menos es más". La austeridad como principio fruto de un posicionamiento extremo: cómo hacer música sin nada, o casi nada, la austeridad no como última salida o recurso sino como opción consciente de lograr el máximo posible de expresión con una mínima cantidad de recursos y materiales. Este posicionamiento estético deja en superficie la mirada de la fenomenología, en la que la "línea auxiliar", lo nimio, pasa a primer plano, construyendo nuestra relación con el mundo a través de los sentidos, cuerpo presente y mente como una totalidad, alejada de la división cartesiana tradicional.

Las categorías neurocientíficas esbozadas se nos presentan como herramientas accesibles y poderosas para dar cuenta de obras de TMC, en las que, como las aquí abordadas, los criterios analíticos que hacen foco solo en las cualidades del sonido, y cómo éste estructura una obra en el tiempo y el espacio según parámetros armónicos o contrapuntísticos, no son suficientes para desentrañar las intrigas que dichas obras nos provocan. Así, el sonido/gesto como totalidad en escena no se entiende intelectualmente, se vivencia empática, kinestésica y fenomenológicamente.

De esta manera, empatía e impulso kinestésico, junto al concepto de cognición encarnada proporcionan las claves para entender la percepción conjunta de los estímulos sonoros y visuales y así justificar cómo y por qué los acontecimientos sonoros/gestuales, percibidos como una totalidad, construyen en nuestra percepción la forma y estructura de una música que no sólo se escucha, sino que también se ve.

Bibliografía:

Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, *33*(2), pp. 537-552. DOI:https://doi.org/10.5209/aris.68916

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

Heile, B. (2006). *The music of Mauricio Kagel*. Ashgate Publishing Ltd.

Le Boulch, J. (1971). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Introducción a la psicokinética. Paidós.

Leman, M., Nijs, L., Maes, P-J., Van Dick, E. (2017). What is Embodied Cognition. En R. Bader (Ed.), Springer handbook of systematic musicology (pp. 747-760). Springer. DOI: 10.1007/978-3-662-55004-5_34

Love, Paul (1964). *Terminología de la danza moderna.* EUDEBA.

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo.* Paso de Gallo.

Shapiro, L. y Spaulding, S. (2021). Embodied cognition. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

URL= https://plato.standford.edu/archives/win2021/entries/embodied-cognition/

NI UNA MENOS… EN LA HISTORIA DEL ARTE. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN Y GRÁFICA EXPANDIDA JUNTO AL CENTRO DE ESTUDIANTES DE ARTES VISUALES M. MALHARRO.

Soledad Ros Puga. rospugasoledad@avmartinmalharro.edu.ar
Escuela Superior de Artes Visuales M. Malharro. Colectiva Artivista Matriz Colectiva.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Artistas mujeres; enseñanza artística; gráfica expandida.
Resumen*:* El trabajo condensa una experiencia poético-didáctica en territorio, que pone en tensión la categoría socio-histórica de artista, presente en los contenidos formativos de institutos superiores donde se enseña el Profesorado de Artes Visuales. Esta categoría es revisitada dentro de la currícula, a la luz de la perspectiva de género. Se analiza el rol de las efemérides escolares en la visibilización de artistas mujeres dentro de la Historia del Arte y la omisión de sus trayectorias como ejercicio de violencia simbólica. Se repone una experiencia de gráfica expandida realizada junto estudiantes durante el 3J de 2023 tendiente al reconocimiento y divulgación de auto retratos/obras de las artistas obturadas o silenciadas.

Ni una menos… en la Historia del Arte

Este trabajo condensa el registro de una experiencia estudiantil poético-didáctica en territorio, que pone en tensión la categoría socio histórica de *artista.* Dicha categoría, presente en los contenidos formativos de los institutos superiores de arte, nos lleva a cuestionar desde una perspectiva de género, quienes son los referentes que se incluyen dentro de ella y quienes constituyen las exclusiones. De las veinticinco regiones educativas de la provincia de Buenos Aires, la formación superior en Artes Visuales cuenta con institutos y escuelas en las que se forman artistas y profesores especializados en estas disciplinas. Uno de estos institutos es la Escuela Superior de Artes Visuales Martín Malharro, creada el 4 de junio de 1960 en la ciudad de Mar del Plata. En su edificio, ubicado en La Pampa 1619, se dictan las carreras de Profesorado en Artes Visuales, Diseño Gráfico, Ilustración, Fotografía, Escenografía, Realizador en Artes Visuales y Realizador en Artes y Medios Audiovisuales. En la mayoría de estas carreras terciarias, el espacio curricular Historia del Arte se encuentra incluido en al menos uno de los años de la formación académica total. Nos detendremos especialmente en la

carrera que forma docentes dedicados a la enseñanza de las artes, con incumbencia en los diferentes niveles educativos.

Con relación a los espacios curriculares del plan 887/11 del Profesorado en Artes Visuales con orientación en Grabado, Pintura y Escultura que se enseña en la ESAV M. Malharro, en la prescripción sobre los contenidos mínimos para Historia del Arte 2, se menciona específicamente que:

> Esta unidad curricular tiene por objeto promover la reflexión en torno a las producciones artísticas, generando una mirada crítica sobre el arte tanto en la reflexión teórica como en el proceso de producción. Se propone entonces, una primera instancia que aborde las artes visuales a lo largo de la historia, su rol social y su inserción en el entramado cultural; comprendiendo las producciones como expresiones humanas que intentan entender y explicar el mundo desde un momento y un lugar específico. (Plan 887/11 Profesorado en Artes Visuales con orientación en Pintura, Grabado, Escultura)

Continuando con la revisión de los contenidos mínimos del plan, el diseño curricular expresa en su desarrollo que:

> Para una segunda instancia se abordará el mundo europeo y el mundo americano, entendiendo que ambos confluyen, en la conformación de nuestra identidad. Partiendo de un enfoque que haga hincapié en Latinoamérica, a partir de sus hibridaciones y mestizajes, y desde allí conceptualice y de sentido al arte. A partir de este análisis reflexivo en torno a una selección de casos se busca entender cómo han existido diferentes modos de concebir y producir el arte en sociedades con características diferentes, cómo estas manifestaciones se han correspondido con diferentes posiciones de clase, y cómo han interactuado en su contexto en términos transformadores. (Plan 887/11 p. 44)

Las preguntas que surgen son las siguientes: ¿cómo se seleccionan los estudios de caso analizados? ¿A quiénes se nombra dentro de la Historia del Arte, más precisamente dentro de la Historia de las Artes Visuales, con la categoría de *artista*? ¿Cuál es el lugar de las mujeres en la Historia del Arte? ¿Cómo se ha legitimado ese lugar? ¿Son reconocidas? Estos cuestionamientos interpelan de manera directa la praxis dentro y fuera del aula. Las preguntas nos llevan a pasar lista y observar qué nombres de artistas están presentes y son citados como ejemplo de esa categoría. Qué nombres están ausentes o fueron olvidados y reflexionar sobre las razones de esas omisiones.

Compromiso y crítica a los estereotipos

En 2017 luego del fallecimiento de la artista rosarina Graciela Sacco, se conformó la agrupación Nosotras Proponemos, organizada como asamblea permanente de trabajadoras del Arte, desde donde se promovió el Compromiso de Prácticas Artísticas Feministas para el mundo del arte. En línea con ello, esta investigación se inscribe en el marco de una crítica a los estereotipos de género y de artista contemporánea. Haciéndonos eco del "llamado a las instituciones y demás colegas, para que piensen bien cómo juegan, o pueden haber jugado, un papel en la perpetuación de diferentes niveles de inequidad sexual*"* (Manifiesto NP, 2017, t.1) nos preguntamos por la omisión, exclusión, obturación e invisibilización de un número de referentes mujeres dentro de la Historia del Arte nacional. Y aún más ¿por qué la diferencia sexual implica desigualdad en la incorporación dentro de la currícula y los programas de estudio?

Para definir los estereotipos de género, tomamos a Andrea Giunta, quien señala que estas construcciones:

> Remiten a la distribución de roles y comportamientos entre mujeres y hombres. En el campo del arte se traducen en ideas acerca de la coherencia, fortaleza, y continuidad de una obra como valores patriarcales que se aplican al momento de considerar la calidad artística. Lo artesanal, los temas femeninos no tienen la misma valoración en la historia del arte. Además, la necesaria discontinuidad en la carrera de las artistas – vinculadas a la maternidad y a las tareas de cuidado que generalmente recaen sobre ellas- invisibiliza la obra de las artistas mujeres y sus específicas formas de realizarlas. (Giunta, 2018, p. 261)

Mientras que el sexo alude a un aspecto biológico, el género remite a una construcción cultural que se traduce en prejuicios y estereotipos sobre lo masculino y lo femenino. Esto se expresa en la vida cotidiana en prácticas arraigadas socialmente, que se reproducen a partir de las costumbres en diferentes escenarios. La jerarquización y selección de los contenidos, así como los recortes bibliográficos y los estudios de caso propuestos en los institutos de formación superior en Artes, no escapan a ello.

En este sentido, la formación artística, tiene el desafío de impulsar una educación igualitaria que cuestione la reproducción de dichos prejuicios y estereotipos, celebrando las diferencias e interpretando las jerarquías implícitas en los roles socialmente asignados a hombres y mujeres. Por todo ello:

> La perspectiva de género constituye una mirada que nos permite repensar nuestras propias ideas. Se vuelve imprescindible para abordar, analizar y cuestionar los procesos educativos en los que a diario se enmarca la labor docente en las escuelas. Los diferentes movimientos de mujeres y de derechos humanos, como así también el ámbito académico, vienen realizando desde hace largos años aportes fundamentales en términos de luchas, conquistas y debates, traccionando inéditas transformaciones sociales donde la escuela está convocada a jugar un papel protagónico. (Ministerio de Educación de la Nación, 2021, p. 9)

Revisando las imágenes de archivo, citadas de manera recurrente para referir los inicios de la institucionalización de un arte nacional, podemos ver la fotografía de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fundada en 1893 por un grupo de jóvenes pintores, escultores, escritores, periodistas y arquitectos con el objetivo de fomentar la actividad artística en la ciudad de Buenos Aires, realizar exposiciones, crear una biblioteca y una academia nacional para desarrollar la formación artística.

En la imagen del Archivo General de la Nación aparecen de izquierda a derecha sentados Eduardo Schiaffino, Eduardo Sivori, Ernesto de la Carcova, Augusto Ballerini y Martin L. Boneo, parados Angel Della Valle, Lucio Correa Morales y Americo Bonetti. Un grupo de ocho ilustres artistas varones, entre los cuales no aparece ninguna artista mujer incluida en la imagen, ni tampoco se menciona la presencia de alguna en el pie de página. La imagen data del año 1893.

En contraste con ello, las revisiones históricas han reformulado marcos teóricos y lógicas de reproducción, a la luz de las luchas y avance de derechos femeninos en los diferentes ámbitos.

> En los últimos cincuenta años, tanto en la historia del arte como en otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, se han producido revisiones que evidencian el lugar diferencial asignado a las mujeres a lo largo de la historia de la cultura occidental. Uno de los textos fundacionales en esta línea se pregunta: "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" (Nochlin). La respuesta es contundente: se debe a que la misma definición de artista supone a un sujeto hombre blanco, burgués y heterosexual. El arte en tanto institución reproduce las lógicas hetero patriarcales de la cultura en la que vivimos. (Suarez Guerrini… [et. al.], 2017, p. 7)

Profundizando la mirada crítica desde la perspectiva de género y utilizando como vehículo las efemérides escolares, en consonancia con la función de "contribuir a la construcción de una nueva configuración subjetiva y social, a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política con las mujeres y desde las mujeres" (Ministerio de Educación de la

Nación 2021 p. 9) es que en la página oficial de la Escuela de Artes Visuales Martin Malharro, desde las cátedras de Historia de las Artes Visuales 2 y Metodología de la Investigación en Artes, decidimos publicar como imagen ilustrativa del #8M la de una clase de arte con modelo vivo. En ella se daba cuenta de un aula con varias estudiantes mujeres que dibujaban frente a un modelo masculino.

La fotografía de referencia, registraba una clase de Dibujo con modelo vivo en el taller de Raquel Forner, publicada en la revista Caras y Caretas en 1936. La imagen seleccionada presentaba un contrapunto disruptivo respecto del uso habitual para ilustrar las clases de taller: artista hombre-musa mujer.

La foto del Archivo General de la Nación fue acompañada de una nómina de las artistas mujeres representativas de las diversas disciplinas artísticas que se enseñan dentro de la escuela (Pintura, Grabado, Escultura, Ilustración, Fotografía, Diseño Gráfico y Escenografía). Siguiendo la línea del manifiesto Nosotras Proponemos que señala:

> Participemos para que la actual iniciativa de reivindicación de artistas mujeres no reconocidas en su tiempo trascienda el hecho de ser una moda coyuntural y momentánea. Propiciemos la gestión de espacios de creación, conocimiento y circulación del arte colaborativos, participativos y comunitarios, que excedan el ámbito tradicionalmente elitista del arte. (Manifiesto NP, 2017, t. 30)

La publicación se completaba con una cita de la investigadora Georgina Gluzman, en relación a la visibilización de las artistas mujeres dentro de la historiografía canónica. La cita corresponde al catálogo de la muestra "El canon accidental. Mujeres Artistas en Argentina entre 1890 y 1960" que se presentó como parte de la extensa investigación realizada por Gluzman sobre el tema, con criterio federal y perspectiva de género. En ella, la autora explicaba a propósito de la gran cantidad de obras que integraban el corpus, recuperadas de los acervos de diferentes museos del país lo siguiente:

> Cientos de testimonios como este dan cuenta de la actividad artística de las mujeres en nuestro país, en el contexto de una marea de labor femenina que inundaba todos los ámbitos. Marginadas de los discursos que dieron forma a las historias del arte, las artistas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, también han sido desplazadas de la historia del arte argentino. Sin embargo las mujeres ocuparon todas las posiciones posibles en la escena artística de aquel tiempo: fueron estudiantes, docentes, artistas, críticas, gestoras y coleccionistas. (Gluzman, 2021, p. 8).

La publicación que aquí se reproduce pertenece al IG oficial de la ESAV M. Malharro de fecha 8/03/23.



Publicación IG oficial de la ESAV M. Malharro de fecha 8/03/23.

Se adjunta además la nómina publicada con las escultoras, pintoras, cineastas, escenógrafas, ilustradoras, fotógrafas y grabadoras como ejemplo de las disciplinas que se enseñan en la ESAV M. Malharro, según detalle:

- Emilia Bertole (pintora y poeta 1896-1949)
- Aida Carballo (grabadora 1916-1985)
- Andree Moch (ilustradora y dibujante 1879-1953)
- Maria Carmen Portela (escultora 1898-1983)
- Grete Stern (fotógrafa 1904-1999)
- Julia Wernike (pintora y grabadora 1860-1932)
- María Obligado (pintora 1857-1938)
- Mariette Lydis (ilustradora 1887-1970)
- Catalina Mortola (grabadora 1889-1966)

- Luisa Isella (escultora y pintora 1886-1942)
- Andrea Bacle (dibujante e ilustradora 1796-1855)
- María Luisa Bemberg (cineasta 1922-1995)
- Alicia D'Amico (fotógrafa 1933-2001)
- Biyina Klappenbach (escenógrafa 1904-1994)
- Annemarie Henrich (fotógrafa 1912-2005)
- Raquel Forner (pintora, escultora, dibujante 1902-1988)
- Haydee Strittmatter (diseñadora gráfica 1968)

El Centro de Estudiantes y la acción colectiva

El marco normativo que prevé la creación de los Centros de Estudiantes en los diferentes niveles de la educación, explica dentro de sus considerandos que:

> Reconocer la sustantividad política de lo pedagógico, implica generar espacios institucionales de diálogo y pensamiento crítico en busca de la re significación de lo público; …que frente a la crisis de valores sociales, las instituciones educativas deben trabajar sobre los pilares democráticos de representatividad, protagonismo, organización y práctica política… Impulsan una organización escolar que promueva ámbitos de participación democrática, con canales abiertos a la tarea compartida y a las decisiones consensuadas. (Resolución 4900/05 creación de Centros de Estudiantes)

A partir de la publicación del listado y la foto en el IG institucional oficial del #8M de 2023, la Comisión de Género del CEM de la Escuela de Artes Visuales M. Malharro, conducción La Matriz, realizó una acción gráfica expandida que consistió en un *muro gráfico* exhibiendo impresiones gráficas en A4 de los autorretratos y las obras principales de las artistas argentinas referidas en la publicación del #8M. El muro se ubicó en el panel de ingreso a la escuela, bajo la pregunta *"¿Conocías a las artistas?"*.

La obra colectiva fue expuesta en el paseo de la imagen, dentro de la institución, sobre la pared lateral del Aula 1, el 03 de junio de 2023 bajo la consigna "Ni una menos… en la Historia del Arte*"*. La fecha elegida no fue tomada al azar, sino que recuperó la propuesta de trabajar junto a los estudiantes ese día consagrado por el movimiento "Ni Una Menos", incorporado al calendario escolar como parte de las efemérides mediante la Comunicación 3/ 15 DGCYE. A propósito de considerar a la omisión, obturación, invisibilización y supresión en los programas y la currícula como una forma de violencia simbólica contra las mujeres.

La acción, además de visibilizar a las artistas y permitir el reconocimiento de sus obras y rostros, las recuperó como referentes insoslayables de sus respectivas disciplinas, reponiendo sus nombres y restituyendo su lugar dentro de la categoría de artista.

Siguiendo la línea de Gabriela Augustowsky, se invitaba a *leer las paredes del aula* interpelando la curiosidad, la investigación, la búsqueda y el reconocimiento. Propiciando la identificación y asociación entre disciplinas, obras y artistas.

Como corolario de la experiencia grafica expandida, la comisión de Género del Centro de Estudiantes Malharro diseñó y elaboró plantillas de calcos con el slogan *ni una menos* calado sobre fondo negro. Detrás del contorno de cada uno de los caracteres tipográficos, podían observarse, tanto los auto-retratos como las principales obras de las artistas mencionadas. Las impresiones y fotografías fueron realizadas por la vicepresidenta del Centro de Estudiantes Camila Rodriguez Carboni y por la secretaria de Género Lucia Loyacono. Circularon cuatro plantillas diferentes en la presentación el 03/06/23 y fueron distribuidas de manera gratuita a los estudiantes. La acción se extendió durante toda la semana y su registro fue replicado en la página oficial en redes.

La muestra fue completada con un código QR a través del cual se podía acceder al enlace y link con la obra, el autorretrato y breve biografía de cada una de las artistas de la lista.

Como última acción didáctica, se invitaba a realizar sugerencias de trabajo mediante una urna con propuestas desde y para los estudiantes. De manera simultánea, escaneando el QR, se redireccionará al Protocolo de Género contenido en la página oficial de la institución, con el objetivo de socializar su lectura y conocimiento entre la comunidad educativa. Del mismo modo, a través del link de La Matriz, se compartía dicha herramienta de intervención para situaciones conflictivas.



C. Rodriguez Carboni-L. Loyacono



C. Rodriguez Carboni - L. Loyacono.

Conclusiones

“Donde hay una afección, nace una investigación” (Lang, 2022, p. 2).

Estas palabras de Silvio Lang permiten sintetizar los resultados de esta experiencia de investigación. Tomando como punto inicial las efemérides escolares, en su función de construcción identitaria del pasado, nos permitimos interpelar, mirar y desbordar los límites de la obra, ocupando el espacio de la institución, en el sentido del giro gráfico propuesto por Ana Longoni y la gráfica expandida de Silvia Dolinko.

En una labor colectiva las referentes de la Comisión de Género, los estudiantes y profesores, a lo largo de una semana, pudimos recorrer, reflexionar y participar de la experiencia. La acción se complementó con la difusión del Protocolo de Género como herramienta institucional de intervención, contenida dentro del Proyecto Institucional (PI).

Aún hoy es posible ver los calcos de *Ni una Menos en la Historia del Arte* pegados en la cocinita del Centro de Estudiantes Malharro, desbordando el espacio y trascendiendo el tiempo. Una experiencia de investigación colectiva y situada que desbordó las paredes del aula y nos permitió aprender juntos.

Un año después, tanto el QR como el link siguen activos y las biografías, nómina y auto retratos de las artistas respuestas continúan siendo visitadas por los nuevos estudiantes de las diferentes carreras. Retomando la cita de Lang “lxs artistas no hacemos obras…inventamos prácticas”. Quizás podríamos llamarlas prácticas poético didácticas de investigación.

Bibliografía:

Augustowsky, G. (2023). *Las paredes del aula. Un estudio del espacio dispuesto por docentes y alumnos en la escuela primaria.* UBA.

Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Sudamericana.

DGEYC Comunicación 3/ 15 (2015).

DGEYC Resolución 4900/05 creación de Centros de estudiantes DGEYC (2005).

DGEYC Resolución 887/11 Diseño curricular y Plan Profesorado en Artes Visuales con orientación en Pintura, Grabado y Escultura (2011).

Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Siglo XXI.

Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres Artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.

Gluzman, G (2021). *El canon accidental. Mujeres Artistas en Argentina 1890-1960*. Catálogo.

Suarez Guerrini…[et. al.]. (2017). Catálogo. *Ilustres Desconocidas*. [Exposición], Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

Lang, S. (2022). *Los artistxs no hacemos obras, inventamos prácticas*. Micro utopías.. https://issuu.com/microutopias/docs/lxs_artistas_no_hacemos_obras_silvio_lang_microu

MNEYC. (2021). *El género de la patria. Una propuesta para mirar el pasado nacional desde una nueva agenda de derechos.* Programa Educación y Memoria. Educ.ar. https://www.educ.ar/recursos/158108/el-genero-de-la-patria-una-propuesta-para-mirar-el-pasado-na

INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DE LA PROPIA PRÁCTICA ARTÍSTICA: ¿ES UN PEREGRINAJE? ¿HACIA QUÉ?

Jerónimo Ruíz. jeronimolucas@gmail.com
Paula Fernández. paunandeztandil@gmail.com
Proyecto: Deriva Creadora. Núcleo GIAPA. Facultad de Arte. UNICEN.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=TOy0Z9A6x1c

Palabras clave: Laboratorio; práctica artística; preguntas; reflexión poética**.**

La ponencia performática compartida en el Congreso fue un desprendimiento del proyecto de investigación "Deriva Creadora". Como parte de este proyecto durante el 2022 y 2023 se realizaron dos Laboratorios paralelos. Uno con tres actrices (Analía Ríos, Lara Serra y Valeria Guasone), y otro en el que ocupamos respectivamente los roles de actor y directora. Asumiendo una perspectiva de investigación que articula nuestros roles como artistas, docentes e investigadorxs, nos propusimos estudiar los modos en que producimos conocimiento desde nuestras prácticas, intentando dilucidar cómo esos modos pueden incidir en la generación de pensamientos artísticos.

El punto de partida elegido para iniciar los laboratorios fue el libro *Corazón de perra*, de Laurie Anderson. No pretendíamos "representar" ese texto, sino utilizarlo como plataforma para elaborar una serie de consignas que permitieran producir distintos tipos de resonancias: inventarios sensoriales, imágenes poéticas, improvisaciones y partituras sonoras e indagación de materialidades con potencialidad escénica, entre otras.

Este recorrido nos condujo a producir un mundo sensorial y narrativo que derivó en un proceso de ensayos y en la posterior decisión de hacer obra. Al momento de realizar la ponencia performática nos encontrábamos en el tramo final de la creación de la obra.

En la ponencia decidimos emplear dos materialidades que están siendo indagadas en los ensayos de nuestra obra en curso: el sonido/música en vivo y la sal. Con este trabajo nos propusimos reflexionar poéticamente sobre las preguntas que generamos en el proceso de investigación y sobre lo que las preguntas nos producen.

A continuación, incluimos el texto que acompañó la ponencia performática.

1. Mar/deriva

Un barco se adentra en el mar. En su carta náutica lleva dibujada la ruta que pretende seguir y también información sobre la profundidad del agua, las piedras, el estado de los faros, las boyas y las costas cercanas. Pero durante el viaje esta planificación se ve afectada por accidentes y cuestiones imprevistas como el movimiento de las corrientes, el viento, el canto de las sirenas, un iceberg, la embestida del Kraken, la rotura del radar, o por divisar en las cercanías a Moby Dick o por socorrer a una balsa llena de migrantes que amenaza ser devorada por Leviatán o por la Unión Europea.

El recorrido real que realiza el barco atravesando cada uno de los imprevistos, es graficado por la tripulación en un mapa, al que llaman Derrota o Derrotero.

Ensayar es como adentrarse en el mar. Es predisponerse a la Deriva. Escribimos en un papel y en nuestra propia piel nuestros mapas y derroteros. Erramos, en el doble sentido de la palabra: nos desplazamos y cometemos errores. Corregimos el rumbo una, dos, tres - mil veces - en busca de un único destino:

Perdernos

Perdernos

Perdernos.

Rebecca Solnic dice que “Perderse requiere aprendizaje”.

> Dice también que el trabajo de los artistas consiste en abrir puertas y dejar entrar lo desconocido, lo extraño; que es de ahí de donde vienen las obras, aunque la llegada de lo desconocido marque el comienzo del largo y disciplinado proceso mediante el cual las hacen suyas (2020, p. 9).

2. ¿Qué es un proceso de ensayo?

Un ensayo es contingencia, repetición, deriva. Un ensayo es, también, zona de encuentro y experimentación. Pregunta abierta, forma inconclusa, construcción de entendimientos y confrontaciones compartidas.

- ¿Qué preguntas generamos en los ensayos? y qué generan en nosotros/nosotras
- ¿Nos permitimos quedar expuestos ante las preguntas o simplemente las exponemos?
- ¿Qué tipos de preguntas conviven en los ensayos? ¿Qué producen?

Vinciane Despret, evocando a Heonik Kwon,
dice que más importante que responder una pregunta
es ver qué nos hace hacer

> Aceptar que las preguntas no piden ni explicación ni elucidación. Son enigmas, es decir el comienzo de historias que ponen a trabajar a aquellos a los que convocan, bajo un modo muy particular: ¿qué hacemos con esto? (…) No se trata de explicar sino de comprender, en el sentido de llevar consigo. Dejarse instruir. Hacer de una historia una matriz narrativa (2021, p. 31).

3. Ejemplos

Por ejemplo, en el proceso de ensayo en el que estamos, elegimos un material: el libro *El corazón de un perro*, de Laurie Anderson y tiramos una primera piedrapregunta ¿qué me conmueve?

(Música)



El libro recorta, contiene, es como el estanque de Rodari. Tirás la piedrapregunta para ver que ondas expansivas te genera. Nuestros cuerpos son como el estanque, cosas que flotaban por separado indiferentes unas de otras, un pastito, una pluma, un papel de caramelo, una botella de plástico, un anzuelo, se ponen en movimiento a partir de la onda expansiva que genera la piedra al atravesar el agua.
El movimiento se propaga en la superficie, y lo mismo para abajo
la piedrapregunta cae y espanta peces
mueve algas mientras sigue bajando
llega al fondo y levanta nubes de barro
remueve a otras piedraspreguntas.

Y lo que era estanque ahora es un pequeño tembladeral.

(Armado de mapa con sal)

Lo primero que me sucedió ante el libro y la pregunta fue reconocer que me había vuelto insensible. Algo se había formado entre mi piel y el mundo. Algo así como otra piel. Y me pregunté: ¿desde cuándo está pasando esto? Y también: ¿esto se quita? ¿por qué está pasando?

Intenté seguir los ensayos sin responderlas. Por un tiempo solo me limité a habilitarles un espacio sin pedirles nada y fue así como se convirtieron en presencias corpóreas que me acompañaban y reaccionaban como cualquier presencia: deambulaban, tosían, llegaban temprano, tenían hambre, sentían interés por algo, etc. Con el tiempo me fui diciendo cosas sin pensarlo, cosas que claramente tenían que ver con estas presencias, cosas como:

> Sabes, últimamente el mundo me está doliendo demasiado.
> No lo soporto. No puedo salir. Me quedo en casa. Me quedo en la cama.

Y también fui descubriendo que había momentos en los que sí podía conmoverme, o bien sensibilizarme de alguna manera ante los diferentes acontecimientos que sucedían en los ensayos y en los diferentes lugares que iba ocupando. Entendí que conmoverse no es algo dado y estable, no es un acto reflejo ante algo. Por el contrario, conmoverse es desarrollar una habilidad de predisposición ante algo, producir y crear una sensibilidad ante el mundo. Es un acto no banal de desnudez en donde se recibe algo dado y se perciben sus efectos.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy se refiere a esto como un "estar a la escucha". Tender la oreja hacia aquello que viene sin una intención interpretativa o totalizadora, sino más bien dejar que el sonido de lo que llega recorra en nuestro cuerpo como lo haría la caja de resonancia de un instrumento musical (Citado en Nancy, 2007, p.29).

Lo supe cuando pasó y lo sé ahora mientras leo esto: descubrí cosas que ya sabía. Lo que pasa es que para mí es muy importante hoy en día el ejercicio de dejarme atravesar por la experiencia para hacer algún descubrimiento, no importa si son los mismos de siempre. Lo que importa es que sean hechos con este cuerpo que soy hoy.

Luego de este recorrido llegué a descubrir qué me conmovía del libro de Anderson (2017, p. 11):

“Estoy parado en la habitación donde él se está muriendo y me habla con una voz nueva, una voz que nunca antes había escuchado”.

Esto dio lugar, obviamente, a más preguntas: ¿Existe una voz nueva en una misma persona? ¿Cómo suena, cómo habla?

¿O será que en realidad se trata de una nueva escucha?

Bibliografía:

Anderson, L. (2017). El corazón de un perro. Bikini Ninja.

Despret, V. (2021). A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan. Cactus.

Nancy, J.-L. (2007). A la escucha. Amorrotu.

Solnit, R. (2020). Una guía sobre el arte de perderse. Fiordo.

EL CASO QUINTERO: CUANDO EL ARTE LOGRA LO QUE EL CASTIGO NO CONSIGUE.

Mariano Sánchez González. msanchezgonzalezt@gmail.com
Escuela de Postgrado, Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, UCH.
GT 3: Arte en cárceles. La producción y los aprendizajes artísticos en contextos de encierro punitivo.

Palabras clave: Autonomía del Arte; cárcel; Jhafis Quintero; Haru Wells; transgresión.
Resumen: Esta ponencia indagó en la obra *Máximas de seguridad* (2005) de Jhafis Quintero (Panamá, 1973) y lo que esta sugiere acerca de la transgresión y la autonomía del arte. La exposición estuvo dividida en cuatro secciones: primero, en *Transgresión y transformación*, se evaluó cómo Quintero había convertido su experiencia carcelaria en obra; segundo, en *El arte como sustituto del crimen*, se introdujo a Haru Wells (2018), artista visual estadounidense que dedicó su vida a demostrar que el arte logra lo que el castigo no consigue; tercer punto, en *Arte y transgresión*, se abordó y contrargumentó la aporía de la transgresión; y, finalmente, una cuarta y última sección en la que se comenta, a modo de conclusión, la ponencia.

Introducción

La obra de Jhafis Quintero y su contribución al pensamiento sobre la autonomía del arte constituyeron el tema central de esta ponencia, la cual estuvo estructurada en cuatro secciones interconectadas. La primera sección, titulada *Transgresión y Transformación: Estética de la supervivencia en la obra de Jhafis Quintero*, examinó cómo el artista empleó su experiencia de encarcelamiento como fuente de inspiración artística, destacándose que su trabajo obtuvo reconocimiento internacional (incluida su participación en la Bienal de Venecia de 2013) y, enfatizando la capacidad del arte para servir como herramienta de cambio social. La segunda sección, *El arte como sustituto del crimen: Haru Wells y su trabajo en prisión*, introdujo a Haru Wells, una artista visual norteamericana que dedicó su vida a explorar el arte y sus procedimientos como alternativa al crimen, a través de talleres en cárceles en Costa Rica, orientados a la rehabilitación y la reinserción social. Wells promovió un enfoque educativo que posicionaba el arte como un sistema de pensamiento, redefiniendo las prácticas artísticas en prisiones para impulsar la creatividad y el pensamiento crítico entre los reclusos. La tercera parte, *Arte y transgresión*, tomando como base la tesis sobre la aporía de la transgresión de

Néstor García Canclini, analiza cómo los artistas desafían las normas sociales y culturales a través de la transgresión. Se incluye la paradoja, un tropo del arte contemporáneo ampliamente trabajado desde la Escuela de Frankfurt, de que el arte transgresor, a menudo, es cooptado por el mismo sistema que busca criticar, lo que limita su potencial para generar cambios significativos. La cuarta sección y final, *Comentario a modo de conclusión*, es un escarceo que abre a pensar lo que la ponencia puso en reflexión.

1. Transgresión y Transformación: estética de la supervivencia en la obra de Jhafis Quintero.

El filósofo alemán Theodor Adorno pone en marcha su *Teoría estética* con el siguiente exordio: "Ha llegado a ser evidente para mí que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia" (2004, p.19). A través de esta invitación a pensar el estatuto del arte en la contemporaneidad, Adorno señala el desplazamiento de cualquier concepción absoluta o universal del arte que pudiera haber prevalecido en tiempos pretéritos. En su diagnóstico y elaboración del problema, el arte ya no se puede entender simplemente a través de categorías estéticas convencionales o, en términos de su función social o política. La modernidad habría desestabilizado estas certezas, haciendo que las preguntas sobre qué es el arte, qué puede o debe hacer, e incluso si tiene un lugar legítimo en la sociedad, sean ahora abiertas y contingentes.

Hoy presento ante ustedes un caso excepcional, pero no por ello menos improbable que cualquier otro. Procedo a leer una versión resumida de la biografía intelectual y el perfil profesional de Jhafis Quintero:

Jhafis Quintero (1973) es un artista visual y escritor panameño radicado en Italia. Su carrera como artista comenzó durante un período de reclusión de 10 años en la cárcel La Reforma de San José, Costa Rica. Durante su encarcelamiento, participó de los talleres impartidos por Haru Wells, a quien vamos a presentar en el segundo segmento de esta presentación. La experiencia de Quintero en prisión, entre los años 1996 hasta 2006, influyó radicalmente en su trabajo. Su obra se caracteriza por una reflexión del mundo carcelario, el silencio, la inseguridad, la incomunicación, pero también la imaginación y la creatividad articuladas como modos de supervivencia. Utiliza el video, la performance, el dibujo, la obra por encargo, entre otros medios para desarrollar sus trabajos. Ha realizado exposiciones personales y ha participado en exposiciones colectivas en museos de Nueva York, Texas, Madrid, Londres, Barcelona, Estambul, Curitiba, Buenos Aires y Hobart, entre otros. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas como Daros, Cisneros, Centro Nacional de

Bellas Artes de París, etc. En 2013 representó a Panamá en la 55ª versión de la Bienal de Venecia. En otras palabras, Jhafis Quintero es lo que llamamos hoy por hoy un artista profesional.

Máximas de Seguridad (2005) es una de sus primeras obras. Se trata de un libro ilustrado-performance que reúne una serie de dibujos a mano y textos en un pequeño compendio de instrucciones para sobrevivir y ganarse el respeto en prisión. Está dividido en cinco partes: "Al entrar", "Sobre la cotidianidad", "De visitas, evasiones y conciencias", "Castigos ejemplarizantes" y "En caso de quedar en libertad". Contiene 49 entradas en total, con 46 dibujos monocromáticos, 48 frases de variable longitud y una advertencia al lector. Una vez terminado el libro, Quintero mandó a imprimir alrededor de 2.000 copias que hizo circular en distintas cárceles de Costa Rica durante los días de visita, a veces introduciéndolas clandestinamente en los recintos.

Actualmente, *Máximas de Seguridad* ha pasado de ser un manual de sobrevivencia a ser un manual de preparación, puesto que el libro ha circulado de manera inversa, ha salido de la prisión y ha llegado al exterior; en particular a las poblaciones en donde la cárcel es un rito de paso al que se debe llegar preparado. El libro es de uso libre, sin dominio y se puede descargar directamente de la página web del artista.



Figura 1: Jhafis Quintero repartiendo ejemplares de *Máximas de seguridad* a las personas que esperan entrar al recinto un día de visita.

Máximas de Seguridad pone en obra el conocimiento adquirido por Quintero durante los años que estuvo en prisión. Funciona como un archivo de la violencia en donde se alternan sin jerarquías consejos prácticos, desafíos emocionales y físicos, códigos de conducta, formas de leer señales de peligro, precauciones obligadas, engaños para romper la rutina, entre otras recomendaciones. Las máximas funcionan como herramientas para cartografiar y conocer parcialmente el territorio carcelario. En los pasajes más lúcidos del libro los textos alcanzan resonancias más amplias que podrían ser interpretadas como proverbios o refranes:

"No confíe en nadie NUNCA. La amistad tiene un precio" (2005, p. 5).

"No subestime a nadie: desde que existen las armas, todas las personas son iguales" (2005, p.6).

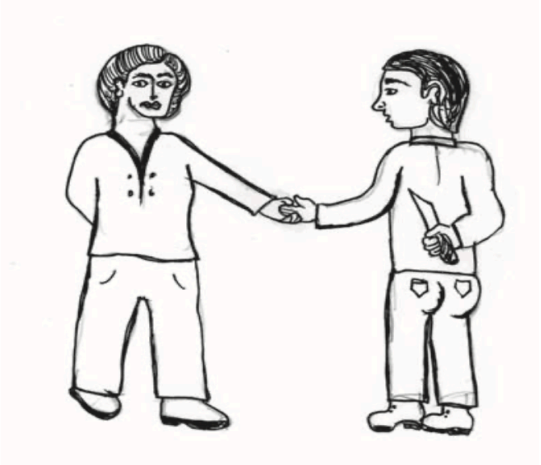
"Evite los calendarios y trate de olvidar las fechas importantes: el tiempo será su verdadero verdugo" (2005, p. 27).

En otros segmentos, las máximas emplean un sentido del humor irónico, paradójico y un ligeramente cruel:

"Lea filosofía existencial: la lectura le ayudará y será como tomar sopa caliente para quitar el calor" (2005, p. 30).

"En caso de que tenga que hacer alguna diligencia: lleve el cuchillo prensado entre las nalgas (por supuesto que con el filo hacia fuera). Esto también le ayudará a caminar con elegancia mientras moldea la figura" (2005, p. 9).

"No mande a comprar un libro de brujería con las visitas, la mayoría de los ingredientes no los encontrará dentro de la cárcel y en todo caso no se ha probado que se pueda salir de ahí haciéndose el invisible" (2005, p. 25).



No confíe en nadie NUNCA.
La amistad tiene precio.

Figura 2: La imagen en blanco y negro muestra a dos hombres de perfil estrechando sus manos. Aunque se saludan, el hombre de la derecha oculta un fierro detrás con la mano izquierda, insinuando traición. Sin embargo, el hombre de la izquierda posa con el mismo ademán, pero este, en su caso no vemos qué lleva detrás de la espalda (se sugiere que lleva, a su vez, un fierro).
El texto bajo la imagen reza: "No confíe en nadie NUNCA. La amistad tiene precio".
Como pueden ver, las máximas también buscan provocar al lector, entran tímidamente en el terreno de la transgresión. Este punto podría justificarse más sólidamente si hacemos referencia a otros trabajos del artista realizados después de *Máximas de Seguridad*. Nombraré una performance titulada *El santo del tren* para ilustrar el punto. En 2009, Quintero diseñó un santo gay de un metro y medio, vestido con ropa contemporánea y hecho de cemento, que fue colocado cerca de las vías del tren en San José. Posteriormente, se vistió como sacerdote, subió al tren durante varios días y repartió entre los pasajeros una oración y una biografía con la posición geográfica del santo. Como resultado, el santo gay fue inmediatamente aceptado como una verdad absoluta por las personas, se le rindió culto, le llevaban ofrendas, le prendían velas, le pedían ayuda. Al ver que la gente se congregaba en ese punto y el santo era venerado, la iglesia católica local obligó al Museo de Arte Costarricense a retirar la escultura.

2. El arte como sustituto del crimen: Haru Wells y su trabajo en prisión.

Haru Wells, artista visual, se identificó desde muy temprano con la contracultura anglosajona. En la década de los ochenta, participó de la escena punk de Nueva York y conservó algunas de las mejores herramientas de dicha posición estético-cultural. Por diversas circunstancias se mudó a Costa Rica. Allí encontró en las cárceles su pasión y compromiso social. Wells, como sabemos, fue la maestra de Jhafis Quintero. Inicialmente, Quintero se interesó en el arte, más por el deseo de *matar el tiempo*, que por una auténtica voluntad de aprender. El mismo placer que el joven Quintero encontraba en el delito, lo descubrió en los proyectos artísticos que emprendió desde entonces. Durante fines de los años ochenta hasta el 2018, Wells ejerció como Directora de Proyectos del Instituto Latinoamericano de las Naciones Unidas para la Prevención del Delito y la Justicia Penal, además estuvo a cargo del programa de Reinserción Social en Costa Rica. La principal herramienta que utilizaba eran sus talleres teórico-prácticos. Estos talleres no sólo fueron un espacio creativo y económico para los internos sino también un instrumento vital para su rehabilitación y reinserción social. La

máxima de Haru Wells era: “el arte logra lo que el castigo no consigue” (2019, p. 2), la cual resume su filosofía y el impacto transformador de su vocación.

El éxito de su programa se debe principalmente a su forma de trabajo. En el núcleo de su metodología se encontraba la convicción de que el arte puede servir como un sustituto del crimen. En sus talleres, Haru Wells no se enfocaba en enseñar técnicas artísticas tradicionales como dibujar, pintar o esculpir; sino promovía el arte como un sistema de pensamiento, es decir, como una forma de reordenar ideas, materiales o signos que, él o la artista, re-ensambla en una nueva solución-creación. Esto se debe también a la estricta vigilancia con que eran supervisados los talleres: a cada participante se le entregaban los materiales y herramientas según lo permitido por la institución. Wells resolvió este obstáculo mediante una de las posibilidades que ofrece el arte contemporáneo: la idea de que la creatividad es un potencial inherente a todos los seres humanos, no solo a unos pocos individuos tocados por el espíritu. Esta idea no significa que todos puedan convertirse en artistas profesionales, sino que todos tienen la capacidad de expresarse creativamente y de participar en la creación de arte.

Ahora bien, el arte como sistema de pensamiento pone en duda la figura del artista como un creador de mundos. Dentro del contexto del arte como lenguaje o sistema de pensamiento, el artista ya no expresa ninguna visión revelada, ni transmite ninguna verdad superior. Es “un manipulador de códigos: un procesador de signos recolectados desde diferentes contextos y combinados en una nueva retórica artístico-visual” (Richard, 1988, p. 26).

En este contexto, la emblemática frase de Joseph Beuys, *todo ser humano es un artista y cada acción una obra de arte*, cobra vida y prosperidad. Beuys desarrolló el concepto de *arte ampliado*, una propuesta que aspiró a realizar la utopía de las vanguardias históricas de disolver la barrera entre arte y vida (Vásquez, 2008). Según este enfoque, cada persona posee una capacidad creativa inherente que se puede manifestar en todas las esferas de la vida, más allá de las prácticas artísticas convencionales. Este arte ampliado es inclusivo y democrático, sugiriendo que todos los individuos (y no solo los artistas), contribuyen a la creación del tejido social a través de sus acciones diarias y pensamientos creativos.

Beuys concibe el arte como un sistema de pensamiento que extiende su alcance más allá de la producción de objetos estéticos, para funcionar también como una modalidad de pensamiento crítico y una herramienta para la reconfiguración social y personal. Este enfoque abarca más que habilidades técnicas o sensibilidades estéticas, incluyendo también la capacidad de reordenar y de reinterpretar ideas, materiales y signos para crear nuevas realidades y posibilidades. Beuys y la noción de arte, como sistema de pensamiento, comparten la creencia

en la creatividad como una fuerza fundamental y transformativa en la sociedad, capaz de impulsar cambios significativos y fomentar la libertad individual y colectiva (Vásquez, 2008). Teniendo en cuenta estos antecedentes teórico-artísticos, quisiera señalar una observación de Haru Wells. A lo largo de casi cuatro décadas, la artista identificó un patrón constante y significativo entre los participantes de sus talleres penitenciarios: una notable tendencia hacia la transgresión. Este denominador común, sugiere una predisposición hacia comportamientos que desafían las normas y los límites establecidos, lo cual es relevante tanto para el análisis de la conducta en entornos carcelarios como para entender las potencialidades del arte como herramienta de expresión y cambio en tales circunstancias. Esta tendencia hacia la transgresión, observada por Wells, plantea interrogantes sobre la relación entre la creatividad artística y los actos de desobediencia o resistencia dentro de estructuras altamente reguladas y controladas.

3. Arte y transgresión.

Néstor García Canclini, crítico cultural argentino, afirma que "las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y narrativas que las justifican" (2009, p. 2). Este concepto resulta fundamental para comprender cómo el arte contemporáneo aborda y desafía estas estructuras. En este contexto, se entiende la transgresión como cualquier acción que viola, desafía o cuestiona las normas, reglas, leyes o convenciones establecidas. Las transgresiones pueden manifestarse como actos de resistencia, desobediencia o rebelión, cuyo objetivo es desafiar o desplazar las fronteras de lo que se considera establecido.

Las estructuras pueden ser de naturaleza política, social, económica o cultural y están diseñadas de manera que mantienen el poder y el control en manos de ciertos grupos o instituciones, mientras limitan, restringen o marginalizan a otros. Las estructuras opresivas pueden incluir -pero no se limitan- a: leyes discriminatorias, prácticas institucionales, normas culturales rígidas y desigualdades económicas. Para que las estructuras opresivas se mantengan y sean aceptadas por una parte significativa de la sociedad, son respaldadas por narrativas o discursos que las justifican. Estas narrativas pueden tomar la forma de ideologías, creencias religiosas, teorías científicas o simples prejuicios culturales que buscan legitimar y naturalizar la opresión. Dichas narrativas proporcionan una explicación o una justificación moral, intelectual o emocional para la existencia y perpetuación de las estructuras opresivas. Al afirmar Canclini que "las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y narrativas que las justifican" (2009, p. 2), se subraya la idea de que los actos de transgresión

no surgen en el vacío: son respuestas directas a sistemas de poder y control que limitan la libertad y la igualdad, así como a los discursos que intentan validar tales sistemas.

Las transgresiones, entonces, pueden verse como esfuerzos conscientes o inconscientes para desmantelar, subvertir o llamar la atención sobre las injusticias fundamentadas y mantenidas por estas estructuras y narrativas opresivas.

El arte tiende a la transgresión como un medio. Esta tendencia busca capturar y comunicar la amplia gama de experiencias humanas, incluidas aquellas que son marginales, tabú o controvertidas. A través de la transgresión, los artistas utilizan la práctica artística como un medio que ofrece una representación incisiva de la sociedad. Este enfoque cuestiona y desafía las estructuras de poder, las conductas sociales y los valores predominantes. En sus mejores resultados, el arte debería establecerse como una herramienta eficaz para incitar a la reflexión y fomentar el debate. Al explorar los límites y las posibilidades de los medios, el arte se proyecta más allá de los márgenes convencionales de la representación. Personalmente creo, que este proceso es esencial para que el arte se transforme en un sistema de pensamiento autocrítico y autorreflexivo.

El sistema de las artes tolera y valida la transgresión debido a varios factores interconectados que reflejan tanto la evolución del arte como su papel en la sociedad. Según García Canclini (2009), históricamente el arte ha oscilado entre dos polos de indagación estética: los periodos utópicos y los desconstructores. En ambos, la transgresión se reconoce como recurso tolerado en el campo artístico. Este reconocimiento va de la mano con la alta estima Occidental por la libertad de expresión, principio central en muchas sociedades que el sistema del arte refleja, aceptando la transgresión como una afirmación de la importancia de permitir a los artistas expresarse libremente, incluso cuando sus obras atentan contra la tradición y devienen iconoclastía. Además, el sistema de las artes actúa como un espacio permisible de experimentación, en donde se pueden explorar ideas y conceptos transgresores en un entorno que lo tolera. Por último, en el contexto del mercado del arte, la transgresión puede captar la atención y generar controversia, lo que se traduce en notoriedad. Sin embargo, el campo del arte, caracterizado por un público especializado y, cada vez más insensible debido a la saturación de representaciones, se ha vuelto impermeable al escándalo. La sociedad moderna ha domesticado el potencial provocador del arte, convirtiéndolo en un producto más para el consumo, despojándolo de su capacidad para incomodar y desafiar las normas establecidas.

La aporía de la transgresión se centra en la contradicción de que mientras el arte transgresor intenta desafiar y subvertir las estructuras y narrativas dominantes, en muchos casos, termina reforzando la autonomía de los espacios artísticos y la posición de los artistas dentro de esos

espacios. A pesar de las intenciones de desafiar los límites y normas establecidos, muchas obras transgresoras acaban siendo absorbidas y valoradas dentro del mismo sistema artístico que pretenden criticar, lo que puede llevar a un ciclo de transgresión que no logra efectuar un cambio significativo en el panorama más amplio del arte y la cultura.

Néstor García Canclini (2009) sugiere que hay un deseo reiterado de perforar las fronteras del arte, pero cuestiona si este enfoque realmente lleva a cambios sustanciales o si solo resulta en transgresiones de segundo grado que no alteran las estructuras fundamentales. Destaca la inserción del arte en prácticas y discursos más amplios, que incluyen lo social y lo político, proponiendo que tal vez la influencia del arte en la reconfiguración del espacio público y las relaciones sociales podría ofrecer un campo más fértil para el cambio significativo, en lugar de concentrarse únicamente en la autonomía del arte (2009).

Creo que el trabajo de Jhafis Quintero se incluye en esta última posibilidad que García Canclini (2009) plantea acerca de utilizar la práctica artística como una herramienta para impactar directamente en el medio social. Ejemplo de ello son las obras que he mencionado. *Máximas de seguridad,* al ser pensado como un manual para la supervivencia en la prisión, se posiciona por fuera de los márgenes de la autonomía del arte contemporáneo. Este tipo de propuestas no se limita a ser una crítica absorbida por el sistema, sino a convertirse en un archivo de experiencias para capacitar a otros. Asimismo, en su performance *El santo del tren,* Quintero genera una reacción inmediata tanto de aceptación popular como de rechazo institucional. Esta obra subraya la capacidad del arte para penetrar y afectar la realidad cotidiana, exhibiendo narrativas establecidas y desafiando normas sociales y religiosas. Al situar esta intervención fuera de los confines de galerías y museos, Quintero demuestra cómo el arte puede reconfigurar el espacio público y provocar cambios en las relaciones sociales y las percepciones culturales.

4. Comentario a modo de conclusión.

En conclusión, indagar en la obra y experiencia de Jhafis Quintero, junto con la metodología de Haru Wells, nos invita a reconsiderar nuestras concepciones sobre la transgresión y la transformación en contextos de reclusión. Más allá del castigo punitivo, el arte emerge como un medio capaz de generar cambios profundos y sostenibles. Quintero, con su "Máximas de Seguridad", además de ser un manual de supervivencia y preparación para los individuos que han ingresado en la cárcel, abre una salida a la reflexión sobre cómo el arte puede reconfigurar nuestras percepciones y desafiar las estructuras opresivas. Así, esta ponencia nos

insta a pensar en el arte no sólo como un acto de creación, sino como un espacio de resistencia y posibilidad.

Bibliografía:

Adorno, T. (2004). Teoría estética. Ediciones Akal. https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf

Benjamín, A. (2024, Febrero 25). El acto de la conversación. La estrella de Panamá. https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/el-acto-de-la-conversacion-BC6217267

García Canclini, (2009, Octubre, 15). "Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía". Conferencia presentada en Zócalo Centro de Extensión CNCA por motivo de la Trienal de Chile, Valparaíso. http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/esteticas_contemporaneas/CANCLINI_Arte%20y%20fronteras_De%20la%20transgresion%20a%20la%20postautonomia.pdf

Quintero, J. (2005). Máximas de Seguridad. Ediciones Jalpers. http://www.jhafisQuintero.com/uploads/2/0/6/6/20663834/maximas2[1].pdf

Richard, N. (1988). Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo. Aisthesis, II (21) 25-30. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009742

Vásquez, A. (2008). Joseph Beuys "Cada hombre, un artista"; los documenta de Kassel y el concepto de arte ampliado. MARGEN CERO, III (37), 1-17. https://www.researchgate.net/publication/26521863_Joseph_Beuys_Cada_hombre_un_artista_Los_Documenta_de_Kassel_o_el_arte_abandona_la_galeria

Wells, H. (2019, Marzo 27). "El arte logra lo que el castigo no consigue". Conferencia presentada en Centro Cultural de España, Panamá.

DEMORARSE.
COMENTARIO DESDE EL PROCESO VIVO DEL PERFO-CONFERENCISTA.

Claudio Santana Bórquez. claudio.santana@upla.cl
Carrera de Teatro, Departamento de Artes Integradas, Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha.
Ensemble Performer Persona Project.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=iSusSo3cEaY

Palabras clave: Acción; performance; práctica; simple.

Permítanme ofrecer un breve comentario acerca del proceso vivo desde la posición de perfo-conferencista para la ponencia performática titulada "Lo simple en las artes performativas", realizada en el reciente 1er Congreso Internacional de Artes de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Nuestro afán es analizar sucintamente el proceder interno de la *persona que hace* -o performer- al momento de iniciar una exposición con características performativas. Si bien puede que no se visualicen mayores diferencias entre una perfo-conferencia y una clase expositiva corriente, sí podemos establecer algunas sutiles distinciones que hacen de la perfo-conferencia un proceso vivo de acción.

¿Qué entendemos por acción? Podemos comenzar a responder esta pregunta estableciendo que, la práctica artística es un camino de conocimiento sobre sí mismx -como persona-, y también sobre la maestría en el oficio -como artista-.

El director polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) definió su última etapa de trabajo como *el arte como vehículo*, desarrollándolo en su Workcenter en Pontedera, Italia, junto a Thomas Richards, su heredero oficial. ¿Qué trabajaban en ese entonces? Principalmente el canto de modo tradicional que provenía de raíces afroamericanas, caribeñas y haitianas. En esta época fue que el director polaco concibe la palabra *acción* y la describe en relación con la ritualidad y su objetividad, es decir, la *acción* posee elementos concretos que "son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes"* (Richards, 2005, p. 193). A través de una estructura precisa como lo es un canto antiguo, el

cuerpo, el corazón y la cabeza, pueden reunirse en un solo momento presente y actual. Esto produce una alineación en la persona que genera una atención plena sobre sí mismx.

En el proceso de la perfo-conferencia, al menos desde mis adentros y con todos mis respetos, me gustaría tocar un territorio similar en cuanto a la atención durante el *hacer,* ya que "el ritual es performance, una acción cumplida, un acto" (Grotowski, 1993, p.76). En lo personal, este es uno de los acentos que busco en mi práctica, por lo tanto, realizar una exposición en proceso de performance es otro peldaño en esta exploración que profundiza la posibilidad que contiene el arte en vivo para las personas y el bienestar de estar alineadxs y compenetradxs.

A través de la perfo-conferencia, uno de mis objetivos es que este discurso se deje ver simplemente en el *hacer*, su estructuración -escenificación-, y el estado del ser que se transparenta. Si eso se consigue, si la acción tiene esa vulnerabilidad que integra y convive con las otras personas presentes, no quedaría nada más que agregar pues la acción habla por sí misma, se consuma. Ustedes verán el registro audiovisual y sacarán sus conclusiones, por cierto, debemos aclarar que este proceso es fluido, nunca es completamente performance ni tampoco es completamente representacional. Se mueve entre un agua y otra tal vez en plural: "entre unas aguas y otras", algo que la investigadora alemana Érika Ficher-Lichte ya observó en su *Estética de lo performativo*: un flujo entre la apariencia de presencia y la presencia, que es un ir y venir entre la dicotomía cuerpo-mente y la mente corporizada, es fenómeno físico a través del cuerpo del performer (Ficher-Lichte, 2011).

Para esta acción mi atención estuvo dedicada al sonido emanado desde el cuerpo, que sea una suerte de canto, y que mis movimientos fuesen una suerte de danza. Así como cada sonrisa y momento de ironía eran instantes de espiritualidad que nos liberaba de la pesadez de la existencia cotidiana y la dificultad propia del exponerse frente a una audiencia. Por otro lado, la quietud y el silencio fueron instantes para generar momentos de escucha y encuentro entre todxs lxs participantes de la exposición, de todas las personas en la sala.

En mi formación, cuando estuve en el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore entre el 2008-2010, Doménico Castaldo (2009), su director artístico y guía de trabajo, enfatizaba constantemente que "en nuestro proyecto se canta, se danza, se usan los medios del Espíritu (disciplina y perseverancia) y del espíritu (ironía y autoironía)" (p. 130), por consiguiente, no hay contrariedad entre levedad y seriedad, ambas cosas comparten un mismo lugar de atención y de estado del ser.

Así, y como está enunciado en el título de la perfo-conferencia, la palabra *simple* era un objetivo procedimental para mí. La definición de *simple* la extrajimos desde el testimonio del

artista francés Francois Khan, quien trabajó largos años con nuestro referente principal en la presente investigación -que describiremos más adelante-, se trata del polaco Jacek Zmyslowski (1953-1982), de quien hablamos en la perfo-conferencia. Khan dijo, "cuando Jacek usaba la palabra 'simple', esto reflejaba una elección esencial en su trabajo, que era mucho más ética que estética. La simplicidad consistía en el hecho de rechazar, para sí mismo y los miembros del grupo, todos los objetos, todos los ornamentos, ritos, todo [aquello] detrás de lo cual sea posible esconderse, todas las falsa justificaciones" (Schechner y Wolford, 1997, p.229).

En cuanto a lo que entendemos por *práctica*, en el registro observarán su definición, seremos concisos en decir que para nosotrxs ésta no tiene ninguna utilidad, sino que responde a una búsqueda por conectar, mediante el hacer, con la totalidad o la realidad última (Herrigel, 1993).

Complementando lo que entendemos por performativo, podemos compartir lo que Richard Schechner (2000), director e investigador estadounidense, afirmaba al estudiar los procesos de performance: ""*decir* algo es *hacer* algo". Al proferir frases concretas, la gente realiza, ejecuta o desempeña actos. … no son una descripción o representación de acciones: son acciones. Lo performativo es una parte activa de la 'vida real'" (p. 110).

Simplicidad, práctica y performance nutren lo que hasta ahora ha sido la investigación teórico-práctica desde donde tomamos parte del contenido para la perfo-conferencia. Esta indagación se denomina "Sobre simple práctica performativa: teoría, práctica y didáctica en base a lo simple, la presencia y la atención del actuante, en tanto ser humano en acción. Aplicable a procesos escénico-artísticos y para el desarrollo de experiencias vivenciales/conviviales de todas las personas. -10 años de indagación del Ensemble Performer Persona Project-" (Fondart 2020 / Investigación en Artes Escénicas).

Es verdad que es un título largo, sin embargo en él podemos apreciar el alcance y deseo por definir un modo de trabajar que pueda servir de acompañamiento para diversas personas y artistas, en realidades diferentes. En relación a esto último, lo medular no es querer establecer una receta sino proponer un criterio para el trabajo artístico. Un criterio basado en la aceptación de que no sabemos todo, no podemos controlar todo y muchas veces estaremos perdidxs, un paraje ignoto que deviene lugar rico en descubrimientos. "Perder cosas tiene que ver con la desaparición de lo conocido, perderse tiene que ver con la aparición de lo desconocido" (Solnit, 2021, p.29).

¿Por qué hacer una ponencia performativa?

Es una pregunta justa. Porque me considero una persona de acción, creo que, y como hemos visto antes, la primera herramienta y contacto con el mundo tangible es el cuerpo, el primer territorio. Porque me atrae la paradoja entre acción y emoción, entre interioridad y concreción, porque somos seres contrariados y es en el momento de la performance donde podemos experimentar un encuentro auténtico entre unx mismx y el yo interior, algo así como una *acción*, "un proceso por transformar su vital, mundana, cotidiana energía en una energía más fina y más sutil" (Slowiak y Cuesta, 2007, p.116).

Sabemos que este lugar de sutileza existe, y ahí sobreviene la pregunta becketiana, "¿cómo hacer, cómo voy a hacer, qué debo hacer, en la situación en que me hallo, cómo proceder?" (Beckett, 2006, p. 37) Respuesta: toca hacer el acto.

¿Por dónde comenzar? Mirando nuestra realidad.

¿Qué es lo más sincero que puedo hacer? Tal vez darme cuenta de que en este viaje a la Argentina no vengo en solitario. Darme cuenta de que los afectos son vitales para el vivir y para el arte. Que la imagen del investigador solitario en su cuchitril es una romantización, porque cada momento en que interactúo con mis seres queridos, amigxs, pareja e infantes bajo mi cuidado, el conocimiento se mueve y afecta con aquello. Con una risa, con un llanto, con un silencio, con una discusión enredada o con un momento de ternura. Todo nos afecta y toca nuestras ideas, las sensaciones y las decisiones; "de pronto soy susceptible a los demás, y ellos lo son a mí, y hay una parte de esa intensa capacidad de vernos influidos involuntariamente los unos por los otros que no puede reprimirse" (Butler, 2020, p. 87-88).

Para la escritura y posterior puesta en juego de la performance debemos exclusivamente tomar aquello que nos hace sentido. Sobre qué terreno piso y de cómo ese terreno puede darme confianza. Por ende, lo primero es anclarme sobre el cuerpo. Para ello, al menos para mí, el canto y la elaboración de la palabra como un canto hablado es fundamental. El respiro, la ventilación debe ir liviana, sin esfuerzo. Por eso un estado de calma y lentitud es necesaria. Una suerte de meditación y vacío durante la acción. Esto, si ven el registro de la perfo-conferencia, es apreciable sobre todo en el primer momento, antes de emitir cualquier palabra o realizar cualquier movimiento; el performer -yo mismo- se toma tiempo para respirar, sentir y percibirse en calma. Se da tiempo para permitir que el peso del cuerpo esté en el lugar justo. Pisa, separa piernas, expande la planta de los pies. Se demora. Se sumerge en paciencia y dirige sus sentidos hacia lo externo. Se está con la temperatura del aire, con la intensidad de la luz, con la sequedad de la boca. Me demoro en accionar. Se busca que el tiempo físico se reúna con el tiempo interno para actuar en concordancia.

Con la *demora*, aplicamos parte de nuestras conclusiones preliminares de la investigación antes mencionadas. En lo concreto, ayuda sentir el peso del cuerpo como un cansancio o un caer. Panza grande al respirar, sonreír. La sonrisa que despersonaliza y da liviandad a lo pesado, la autoironía. Así aparece la *amabilidad*, un segundo criterio técnico de nuestra indagación. Nos acercamos al proceso acompañados de un vacío arcaico "donde no hay ninguna diferencia entre 'mi yo' y el otro" (Han, 2015, p.152).

Finalmente, formulamos un *desarme*, el tercer concepto que ha arrojado la investigación sobre la simple práctica performativa. En otras palabras, nos decimos: "no sé cómo hacer esto, no sé cómo moverme, no sé cómo cantar". Así, y a modo de aceptación, lo que salga de mí será lo que tenía que ser. Las expectativas bajan y cuando se da el primer paso, todo es nuevo y asombroso. Es una recuperación de la inocencia. "La inocencia no es algo que se posee; es algo que constantemente se recupera" (Panikkar, 2021, p. 10).

No queremos dar la impresión de que este proceso vaya a resultar a la primera. Perfectamente puede suceder que un día sea menos apacible, difícil, entonces ¿qué recomiendo? Hacer menos. No empujar. Manifestar la fragilidad. En un trabajo así de expuesto, de estar directamente en contacto con el público -sin objetos, personajes, vestuarios o tecnología-, éste se convierte en tu aliado. Bastaría levantar los hombros con el sentido de "no hay nada más que hacer y ya estoy acá", agradeciendo e ironizando. Un gurú diría que se trata de la práctica de la autocompasión, la gratitud y la sinceridad. Que honra tu particularidad.

No olvides que eres artista -toda persona lo es-, y eso te recubre de un halo de posibilidad gigante porque no tienes que responder a la norma, ni al mercado, ni a la expectativa ajena, sino que respondes a tu sentir y tu propio camino.

Te propongo mostrar el cansancio, mostrar la dificultad y buscar la mirada de quienes están contigo, una parte de la audiencia siempre estará contigo.

Por último, es importante que vayas por lo que te haga sentido. Imposible dar vida a algo que no conecta con unx mismx. Pero, si llegase a ocurrir lo contrario, o te has propuesto indagar en material ajeno y que te queda un poco lejos de tu centro, procura trabajar extremadamente técnico. Con esto quiero decir que, por ejemplo, hay palabras que no encajan con tu persona, ábrete a ellas como si las sílabas fuesen notas de un pentagrama e intenta ubicarlas en cada parte resonante de tu cuerpo. Entrégale un sonido preciso, lleno de aire y ocupa tu cuerpo para caer en ellas como si el sonido te llevase a otro lugar. Apréndetelas de memoria y cántalas, pregónalas, da un sentido desde lo concreto del sonido en el cuerpo. De esta manera verás que la objetividad del trabajo enfocará tu atención en tocar los sonidos y eso es materialidad viva que trasciende la dificultad. A través de esta mirada podrás comprender que

no todo es entendido por nuestra interioridad sino que lo central es intuir sobre qué se está trabajado, preguntarse "¿qué estoy haciendo ahora; y ahora; y ahora; y ahora?"

A modo de conclusión, es probable que todo este proceder no busque más que darnos tiempo de reposo a las alertas constantes de este mundo extremadamente neoliberal, productivo, donde todo es oferta y demanda, venta y compra, lleno de compulsión hacia el placer inmediato y la cuantificación de la vida y el tiempo con la cantidad de dinero que se recibe.

Es un reposo de los sentidos. Soltar y emocionarnos. Actuar en consecuencia. Bajar el ritmo de reacción, del respiro, hacia una austeridad de discurso y de hacer. "El valor de la austeridad como un modo de vivir en que queremos poseer solo lo que realmente necesitamos" (Maturana y Dávila, 2021, p. 129).

Bibliografía:

Beckett, S. (2006). *El innombrable.* Ed. Alianza.

Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Ed. Penguin Random House.

Castaldo, D. (2009). Appunti dal cantiere dell'Anti-teatro en Tafuri, Clemente y Beronio, David (Eds.), *Teatro Akropolis, testimonianze ricerca azioni.* Ed. Akropolis Libri.

Dávila, X. y Maturana, H. (2021). *La revolución reflexiva, una invitación a crear un futuro de colaboración*, Ed. Paidós.

Ficher-Lichter, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Ed. Abada.

Han, B.-C. (2015). *Filosofía del Budismo Zen.* Ed. Herder.

Herrigel, E. (1993). *Zen en el arte del tiro con arco.* Ed.Kier.

Panikkar, R. (2021). *Elogio de la sencillez, el arquetipo universal del monje*. Ed. Verbo Divino.

Schechner, R. y Wolford, L. (1997). *The Grotowski Source Book.* Ed. Routledge.

Schechner, R. (2000). *Performance, teorías y prácticas culturales.* Ed. Libros del Rojas.

Slowak, J. y Cuesta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. Ed. Routledge.

Solnit, R. (2021). *Una guía sobre el arte de perderse*. Ed. Garúa.

CONFERENCIA DE APOYO
A LA CONFERENCIA PERFORMÁTICA DENOMINADA
PARA UNA POÉTICA DEL PORVENIR.

Juan Santilli. paraesto8@gmail.com
Escuela de Arte N°1 Orillas del Quequén, Necochea, Buenos Aires, Argentina.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Ponencia Performática: https://www.youtube.com/watch?v=mqm_LRQhLMU

Palabras clave: Escena; perplejidad; texto; verdad.

¿Cómo atravesar la espesura de un texto sin que te devoren las fieras de la Utilidad y el Significado?

NOTICIA A MODO DE PRÓLOGO

Esto que aquí comienza puede ser esto que aquí comienza o cualquier otra cosa.
Pero por ahora es lo que es: el relato inconcluso de la vida de un texto malformado, nacido de la cruza entre un propósito vago y un espíritu perplejo. Y de cómo ese texto malformado terminó -a su vez- dando vida a otro texto, acaso un poquito más digno de amor.
Dos textos, por otro lado, que nadie entre ustedes conoce ni ha leído. Razón por la cual podríamos considerar todo esto como un sencillo Acto de Fe. Vestigio, acaso, de esa nueva religiosidad que la Humanidad ha adoptado de manera excluyente para vincularse con el Mundo en la etapa final de su existencia: creer en cualquier cosa o descreer de todo, que al fin y al cabo casi que son lo mismo.
Lo primero, entonces, es la cruza: el momento de la cópula dispar, el origen de todo.

PARTE I. VAGOS PROPÓSITOS DE UN ESPÍRITU ABOMBADO

/...y en el medio de todo ese balurdo / se te ocurre escribir una comedia / que vas a intitular / El Porvenir

/...pero no conseguís mover ni un dedo / ni levantar un párpado / ni nada / te volvés una estatua / y caés en la cuenta / de que a tu alrededor / lo único que insiste en moverse / (y

apenas) / son las sombras / y eso por pura inercia / nomás porque el planeta quiere seguir girando

/...y porque ya para esa altura del partido / la vida ha consumado su crimen-cuentagotas / y tu espíritu / (que fuera combativo / productor de grandes utopías / y de pequeñas (pero muchas) soluciones cotidianas / de esas que son vitales para seguir rodando) / ahora tu espíritu también / (como el de tanta pobre gente de este mundo) / también él se descubre / de golpe / abombado / (no sabe para dónde disparar / ni por qué debería disparar / en todo caso)

/"...yo no puedo hacer nada / pero acaso otro yo tenga una mejor suerte" / (en eso coincidís con tu sombra aturdida) / y se sientan mirando a ningún lado / vos tu espíritu y vos / y ven pasar las cosas / (los acontecimientos) / como si fueran dibujitos animados / proyectados sobre la superficie / de la pantalla opaca y alejada / de un autocine de esos que se ven / (mirá vos lo que son / las cosas de la vida) / solamente en el cine / nunca / (y aquí Melancolía gotea su veneno) / jamás un autocine en la vida de verdad

/...tu espíritu se abomba / y todo se vuelve extraño / (postizo / aparente / lejano / incomprensible) / vos tu espíritu y vos / (sentaditos / mirando a ningún lado) / viendo pasar las cosas / (los acontecimientos) / sintiéndolos ajenos y velados / ilegibles / echándose la culpa mutuamente / de manera brumosa / (sin énfasis ni nada) / cómo fue que alguna vez / pudiste presumir / de conocer siquiera en superficie / la intrincada tramoya que mueve la historia

/...ni en superficie ni en profundidades: / no conocemos nada / no controlamos nada y no es de ahora: / las cosas siempre (pero siempre) funcionaron / más allá o más acá / (para el caso es lo mismo) / de nuestros planes y nuestras intenciones / y más aún / (te refriega tu espíritu abombado) / las cosas siempre (pero siempre) funcionaron / con total prescindencia / de la antigua ilusión / (tan humana y tan necia) / de que somos partes necesarias / de un todo trascendente y diseñado / a golpes de pura inteligencia / (sería hasta gracioso si no resultara / tan denso y tan pesado)

/...tu espíritu se abomba y el mundo / se vuelve todo afuera

/...y vos pensás / (desde una distancia de vos mismo / que parece (esta vez) insalvable / y con el último resto de seso que te queda) / que no sería (justamente) ese / el tipo de espíritu adecuado / el más propicio / para intentar escribir una comedia / que pueda intitularse El Porvenir

/...entonces trasmutás de estatua en alambique / ponés a fermentar lo que tenés a mano / (unas palabras que dicen porvenir, desilusión y desafíos / y hablan de tiempo, de psiquis, de pandemias / y luego te entregás a destilar
/ (...que es de las pocas cosas que podés intentar con tu espíritu abombado así como está)
/...y el destilado / (es decir: lo que aparece) / no es una comedia intitulada El Porvenir / sino el texto para una conferencia / performática y coral / que se intitula / (sugestivamente) / PARA UNA POÉTICA / DEL / PORVENIR

Hasta aquí, un fenómeno que ocurre con harta frecuencia: el estado habitual de perplejidad que se expande y se agudiza hasta hacerse absoluto; el sujeto que intenta salirse apelando al viejo truco de ponerse a hacer algo; el consecuente inicio de un proceso que se va a desplegar casi del todo a ciegas; y finalmente, la aparición de una cosa totalmente diferente de la cosa imaginada previamente.
En nuestro caso: una Conferencia en lugar de una Comedia.
(La Comedia va a llegar más adelante. Y entonces va a ser lícito que nos preguntemos cuáles son los nexos que las vinculan, si es que los hay. Pero en principio solo tenemos una Conferencia).
Y para colmo de males, una Conferencia de aspecto confuso y descentrado. Un texto-conferencia contrahecho, que necesita de la ayuda de un segundo texto-conferencia para hacer frente -e intentar superar- las excluyentes barreras de la Utilidad y del Significado.
Ese segundo texto-lazarillo es este que aquí comienza.

PARTE II. EL (MAL) TRATADO. LA VOZ DEL EXÉGETA INCLUSIVO

Según se informa, el texto que lleva por título "PARA UNA POÉTICA DEL PORVENIR (Conferencia performática de medio tiempo)" hizo su aparición en los inicios del proceso de escritura de la comedia *El Porvenir* (2023, inédita y no estrenada), y es el resultado de la aplicación del procedimiento denominado *Destilación de Textos* al artículo "El porvenir de una desilusión. Desafíos psíquicos en tiempos de pandemia" (Ronchese 2020).
Se trata de un texto de 4.7 carillas, organizado en cuatro partes o momentos.
En su transcurrir, el discurso es enunciado por 3 voces alternadas que asumen funciones especializadas (sólo en el párrafo final del tercer momento las 3 voces se escuchan diciendo lo mismo al mismo tiempo).
Las voces están nombradas mediante letras mayúsculas: X, Y, Z.

X e Y desempeñan las funciones de introducir y desarrollar, Z inserta resúmenes y advertencias. Durante el segundo momento, X se desdobla para encarnar la voz de EL AUTOR.

El texto refiere al Arte Teatral. Y hace su abordaje desde tres categorías coadyuvantes: el Autor (2 carillas), la Obra/Escena (1.7 carillas) y la Mirada (1 carilla).

Es un texto breve, y a su modo, taxativo. No obstante, tras una primera lectura, no resulta sencillo detectar cuáles son los nexos que lo vinculan con el texto de la Comedia (o con cualquier otra cosa, si vamos al caso).

Pero la información de la que disponemos nos alcanza para comprender que aquello no sucede a causa de una carencia intrínseca del texto, sino que la dificultad tiene su origen, precisamente, en su condición de *Texto Destilado*. Y que por lo tanto es desde allí que se la debe afrontar.

No nos detendremos acá en este asunto; pero dicho muy rápidamente, la *Destilación de Textos* es un procedimiento que hace posible la aparición de un texto nuevo mediante una serie de operaciones que se realizan sobre un texto preexistente.

Ahora bien: es sabido que todo texto surgido de la destilación de otro requiere de una lectura de carácter crítico-hermenéutico como condición casi excluyente para su aprehensión.

De no transitar ese camino, se corre el riesgo -en el mejor de los casos- de restringir su lectura a los límites de la mera experiencia poética. Y en el peor, de juzgar que se está frente a un formidable sinsentido desprovisto de toda seriedad, y entonces renunciar a su lectura a poco de comenzada.

Como no somos afectos a tomar riesgos, optamos por hacer lo indicado y nos embarcamos en un viaje hermenéutico a través del texto de la Conferencia.

Pero lo hicimos partiendo de un leve corrimiento de la propia noción de Hermenéutica, en una operación sencilla a la vez que de una enorme potencia: renunciar a preguntarnos sobre los significados del texto, para enfocarnos en su potencial productivo.

Es decir: no nos preguntamos qué nos estaba queriendo decir, sino más bien qué quería que hiciéramos con él, de qué manera buscaba afectarnos.

Lejos de aventurarnos en interpretaciones o traducciones (invariablemente vagas y mutables), nos limitamos a la pregunta sobre la posibilidad de que ciertas potencias latentes en su cuerpo fueran capaces de materializarse mediante un juego de libre intercambio con otros cuerpos: la pregunta sobre su hálito vital. (El texto como agente instigador).

En el caso específico de nuestra Conferencia, nos preguntamos si era posible que sus (singulares) definiciones sobre el arte teatral hubieran ejercido alguna clase de influencia

sobre el texto de la comedia *El Porvenir*, para que ésta asumiera la forma que finalmente asumió. Y en todo caso, dónde y bajo qué apariencias había almacenado la energía necesaria para hacerlo. Metodológicamente, procedimos a activar ambos textos en forma sincrónica, para luego emplearnos en detectar resonancias que pudieran dar cuenta de aquella correspondencia, si es que existía.

A los fines prácticos, aquí sólo informaremos, a modo de ejemplo y entre los muchos detectados, acerca de un -y solo un- caso de correspondencia evidente. Es decir, un momento de la comedia *El Porvenir* que da claros indicios de estar compuesto de la misma materia y energía de la que está compuesto cierto momento de la Conferencia.

Quedará en ustedes -en sus intereses y sus energías-, la lectura de los textos completos -Comedia y Conferencia-, a la búsqueda de nuevas evidencias o, al menos, del mero disfrute de leer.

CONFERENCIA+COMEDIA+BÍO DEL AUTOR +VIDEO ABOMBADO (El estado habitual de perplejidad que se expande y se agudiza hasta hacerse absoluto)+VIDEO GOTAS (Bombardeo omnidireccional de una multiplicidad de frecuencias que se entrelazan)



PARTE III. UN CASO. LA VOZ DEL (VERDADERO) ACADÉMICO IMPOSTADO

En el segundo momento de la Conferencia, bajo el título *El autor de la obra, o el estatuto ilegal de la ambivalencia dramática*, se postula una curiosa definición del concepto de Autor. Y es precisamente ese el fragmento que seleccionamos para nuestro experimento.

La voz que enuncia nos explica:

> «Es sencillo: el Autor es un doble súper yo, desdoblado en yo-y-yo».

Y a continuación desarrolla:

> «Por un lado tenemos al Autor Intelectual. Emergente material que inicia y dirige la experiencia primaria. Un imperativo contenido en el Tiempo, un estar produciendo velozmente tanto organismo como acontecimiento. La omnipotencia del ‘ligue y explique’, la medida de los goces que se multiplican, la fórmula y el número del ‘podemos pensar’. La posibilidad significada del discernir: estar atento a las órdenes-preguntas del deseo y generar horizontes de discurso y existencia».

Y continúa diciendo:

> «Y por el otro lado, tenemos a la Autora Biológica. La asistencia amorosa, el enigma de clase, la eterna poesía del sentimiento que mana hasta por los codos, la virtud coagulada, hogar y sostén del pequeño lenguaje de las manos: tejer redes, hacer germinaciones desde la carencia, desde la pérdida de las fantasías de la realidad, tener que ser sacrificada, un beso al sufrimiento que siente lo sutil: dejarse morir antes que ceder».

Y concluye:

> «Es decir: por un lado lo-que-se-ES y por otro lado lo-que-se-SER. Lo que se es, lo que se ser. Lo que es, lo que se ser».

Consumada la extracción del fragmento, nos dispusimos a poner en marcha el procedimiento de rigor, en busca de posibles resonancias con el texto de *El Porvenir*.

Pero antes, resultaba vital que refrescáramos la estrategia escogida. Porque si caíamos en la tentación de simplemente interpretar el fragmento desde el punto de vista de sus posibles significaciones, no tardaríamos en arribar a definiciones banales, tales como que «el fragmento define al Autor como un estar alternado, oscilante entre dos fases opuestas y complementarias, una que podríamos denominar 'masculina' y la otra por supuesto que 'femenina'. Binarismo que se evidencia, por caso, en la concepción espacio-temporal de la escena de El Porvenir, para ser transgredida en el carácter ubicuo, des-generado y flotante de sus personajes y bla». Pura mierda.

En función de evitar desvíos indeseados por el estilo, nos recordamos lo esencial del asunto: si alguna marca podía haber dejado este fragmento (o cualquier otro) en el cuerpo de *El Porvenir*, no sería por lo que hubiera podido significar, sino, más exactamente, por lo que manifestara ser: su forma de estar en el mundo.

De manera que procedimos a actualizar la pregunta-guía: ¿Existe al menos una escena de la Comedia que resuene con la concepción de la función-Autor que propone la Conferencia?

Con la pregunta abierta, activamos a un mismo tiempo la partícula extraída y el texto de la Comedia. Al instante pudimos observar la manifestación de abundantes y diversas instancias de vibraciones en correspondencia; optamos por extraer una, la que nos resultó más nítida y elocuente.

Se trata de un breve monólogo que sostiene el personaje llamado LA MAMETA. La Mameta tiene una Teta; le habla al público, y se refiere a otros tres personajes que a sus espaldas se enlazan en una singular ronda:

LA MAMETA (...) Estas tres criaturitas supuestamente se están comunicando entre sí mediante ondas telepáticas. No era lo que estaba previsto, pero en fin... Vamos a hacer de cuenta que está todo bien. El problema es que no se escucha, porque eso es lo que pasa con la telepatía, ¿no? ¿Me van siguiendo? Así que yo les voy a contar un poquito para que no se pierdan nada importante (A partir de acá, lee el guión).

A ver. Acá: «Leta les cuenta su secreto a los otros dos. Les revela el motivo oculto que la llevó hasta allí. Por supuesto que es un engaño inventado por La Mameta -o sea Yo- e implantado en el cerebro del pobre Lampanado, que ahora es Leta».

¿Vamos bien? Bueno, mejor así.

«Como es un recuerdo implantado, Leta inventa una historia de implantes». (Lee para adentro) Esto no tiene ningún sentido, perdón (Lee más para adentro) Bué. «Les dice que tiene una increíble cantidad de microchips metidos bajo la piel, distribuidos a lo largo y a lo ancho de su cuerpo. Las funciones que adjudica a los implantes son tremendamente absurdas (...) Después les cuenta que eso de meterse microchips es algo que empezó hace mucho tiempo, pero que siente que ahora la cosa se le ha desmadrado por completo. Que no puede parar de meterse microchips. "Soy una adicta", dice Leta. Y Pat le responde: "Amo a esos seres con sus alas brillantes". Entonces Oli aprovecha para descargar su mala leche: "No dijo hadita, imbécil, dijo adicta. Como vos con tu puta Mameta"».

«Ahí Leta reacciona, porque en realidad Leta es La Mameta». O sea Yo, y a mí no me va a putear ningún salame. Entonces reacciono. «Leta reacciona, pero sin mostrar demasiado la hilacha, no sea cosa que alguien empiece a sospechar. Le dice "Oli, tus palabras son ofensivas e inadecuadas, te voy a pedir que te vayas un momento al rincón y reflexiones". A lo que Oli responde: "Estamos en una ronda, imbécil, las rondas no tienen rincones"».

«Y entonces todo se va a la mierda, y Leta nunca alcanza a explicar "su" propósito, que en realidad en un invento de La Mameta (o sea Yo): algo relacionado con los microchips, y el Litio que contienen sus pequeñas baterías, y la necesidad de que alguien se los saque del cuerpo y la libere de su pesadilla, y de un intercambio, bla».

«No importa. Todo eso es puro argumento. Y en el Teatro el argumento es lo de menos» (...)

En ese punto cerramos nuestra cita, y con ella el análisis del caso seleccionado. Las correspondencias, creemos, están a la vista.

Por lo tanto, en relación a la pregunta inicial podemos decir que en efecto, ambos textos -Comedia y Conferencia- se afectan mutuamente mediante el bombardeo omnidireccional de una multiplicidad de frecuencias que se entrelazan, para acabar componiendo un Todo vibrátil, dinámico y complejo.

REFLEXIÓN A MODO DE EPÍLOGO

Pero es un Todo bastante amañado; un Todo que abusa del viejo refranero popular, y así tanto borra con el codo lo que escribe con la mano, como dice lo contrario de lo que pensó, como hace lo contrario de lo que dijo. Y amparado en la penumbra de su (pretendida) complejidad, se vuelve ilegible, ajeno y velado. Y de esa manera construye su Verdad.

(Que es la misma manera con la que los Eternos Poderes del Mundo construyen e imponen sus propias Verdades: ocultando las claves de la vida terrena en cristales de falsa transparencia).

De modo que llegamos al final de este trabajo en un brusco movimiento que nos devuelve al comienzo, al corazón de la falla de origen: un mundo que se torna incomprensible, miradas que se abomban de perplejidad (la visión de una isla de plásticos flotando a la deriva), desconexión terminal de las funciones de intercambio y por fin: la resurrección del instinto primario en la forma de una Fe carente de todo argumento: Creer o Reventar y las dos a la vez: Creer-Y- Reventar.

CONCLUSIONES

Sobre el final de su segundo momento, nuestra Conferencia nos recuerda:

«Concluir es una circunstancia».

Lo dicho: pudo ser esto o cualquier otra cosa.

Muchas gracias.

FESTIVAIS DE TEATRO E O DIÁLOGO COM A PROFISSÃO DE PRODUÇÃO CULTURAL

Gabriella de Oliveira Seabra. gabioliveiraseabra@yahoo.com.br
Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - Minas Gerais /Brasil
Orientação: Prof ª Drª Heloisa Marina Bolsista CAPES. Brasil.
GT 6: Solidaridades territoriales en la producción artística.

Palavras-chave: Feminismos; políticas culturais; teatro.
Resumo: Este artigo propõe discutir a importância da produção teatral enquanto uma profissão fundamental para pensarmos sobre modos de produção e políticas da diversidade. Para tanto, são observados três festivais de teatro e aspectos que compõem suas produções para tensionar como a profissão de produtor (a/e) pode influenciar nas ações de um evento ou produção em teatro.

Introdução

Este artigo é uma parte do trabalho completo da minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais no Brasil. Este artigo constitui uma parte do terceiro capítulo do trabalho após a análise sobre os Festivais de Inverno de Minas Gerais e a relação com reflexões feministas nas áreas de produção e gestão desenvolvidas por mulheres nestes ambientes.

Para este recorte, pergunto aos leitores: Ao falar de produção cultural falamos de que e de qual lugar? Qual a responsabilidade de uma profissão como essa dentro dos festivais de teatro? Veremos abaixo três exemplos de festivais de teatro e a elaboração de discursos que se realizam através de ações mais descentralizadas, feministas e horizontais da produção. Passaremos brevemente por aspectos importantes na produção destes festivais e mudanças significativas nos modelos de gestão que corroboram para perspectivas mais horizontais e libertárias através da produção.

Vértice Brasil

O Vértice Brasil é um seguimento do Magdalena Project, uma rede internacional de conexão contemporânea para o fomento de práticas artísticas feita por mulheres. A proposta do Vértice

foi criada através de uma iniciativa de obter uma versão brasileira do projeto, continuando a iniciativa de integrar a prática teatral com a contribuição artística de mulheres. Segundo a página oficial do Magdalena, o projeto é:

> Uma rede dinâmica e intercultural de mulheres no teatro e na performance, facilitando a discussão crítica, apoio e treinamento. É uma conexão para diversos grupos de performances e indivíduos cujo interesse comum situa-se no comprometimento de assegurar a visibilidade do empenho artístico das mulheres. (Magdalena Project, 2024)

É um projeto declaradamente engajado com a discussão de gênero e os efeitos da presença das mulheres dentro do teatro. Desde sua base de construção seguindo as propostas iniciais pelo projeto Magdalena, o projeto sugere criar processos que integrem as pesquisas desenvolvidas na área e discussões sobre o que norteiam a presença dessas mulheres dentro da cena teatral. Em 2004, a partir de um encontro do Roots in Transit, realizado em Holstebro, na Dinamarca, Marisa Naspolini, Doutora em Teatro pela UDESC, decide idealizar uma versão do projeto aqui no Brasil. Este evento, é um dos destaques ao pensar um festival internacional de mulheres artistas de teatro.

Além de ser destinado para mulheres, mobiliza em torno de si uma base construtiva que elabora o evento composta por mulheres. Neste lugar, há um alinhamento do discurso com a forma de produção do evento. Ao promover oficinas, encontros, atividades formativas e a assinatura do projeto que é a convivência em grupo, reforça a relação com a identidade coletiva entre mulheres.

A produção do projeto busca um modelo de gestão que abarque, como dito acima, um alinhamento do discurso desde sua construção. Desta forma, cria-se fabulações de novos modos de produção colaborativa, sendo em seu início composto pela coordenadora Marisa Naspolini (Doutora em Teatro pela UDESC) juntamente com Barbara Biscaro (Doutora em Teatro pela UDESC), Glaucia Grigolo (Repórter-fotógrafa) e Monica Siedler (Mestre em Teatro pela UDESC) na cidade de Florianópolis em Santa Catarina. A iniciativa também propunha abarcar uma lacuna frente aos estudos e práticas de mulheres artistas nas pesquisas da cena contemporânea (citado por FISCHER, 2018).

Para Stela Fischer (2018), pós-doutora em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas, iniciativas como a de Marisa Naspolini “demonstram percursos que associam ativismo, ações artísticas e pedagógicas feministas que inauguram uma fase de acessibilidade e disseminação dos estudos de gênero na pesquisa acadêmica em Artes Cênicas no Brasil de hoje.” (FISCHER, 2018, p. 300)

Pensando em modos de produção que sejam menos androcêntricos, esse é um dos festivais de referência para refletir sobre modelo de gestão e formatos que a produção pode tomar. O processo em colaboração que permeia a criação do evento, não somente atua como um condutor do projeto, mas é visto na proposta de uma produção mais horizontal. Para sua base de colaboradoras e colaboradores, propõe um formato ético e relacional com os atuadores, preocupado com o bem-estar dos colaboradores e público, e principalmente, consciente acerca dos estudos de gênero, sexualidade, pautas raciais e em correlação com a área teatral, fundamentais em diversos níveis profissionais.

Ainda que sejam crescentes os estudos sobre feminismos no teatro dentro das universidades de ensino superior, eventos como esse configuram uma proposta contínua de proliferar contribuições para a compreensão de que o feminismo vai além do próprio movimento, mas é uma questão sobre a vida das mulheres. Como Fischer (2018, p. 301) dialoga "o debate político sobre gênero no sistema educacional brasileiro é, por vezes, escasso, controverso ou blindado." Eventos como este, rompem barreiras de discurso desde a fundamentação na equipe de produção e o planejamento de gestão do festival.

FIT (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte)

> Por sua vez, a existência e a organização de um evento dessa natureza, ao longo de tantas edições, propiciam o amadurecimento de questões essenciais à política pública para as artes cênicas, por exemplo, a reflexão sobre o processo de curadoria e seu desenho conceitual – questões que surgem, fundamentalmente, a partir do processo de acúmulo de experiências, algo decisivo para o aprimoramento do evento. (ZIVIANI, 2020, p. 39).

O Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte é um grande exemplo de observação, evolução e escuta. Durante mais de duas décadas de atuação, expandindo horizontes de gestão e friccionando formas de produção, ao longo de tanto tempo de atuação age ao propor outras possibilidades. Ao sustentar nova proposta de curadoria, após grandes críticas às programações artísticas e a ausência de programas que abarcasse diversidades cênicas, desde 2018 vem rendendo uma linha de produção interessante, além de entender que após anos na cena, também pode se aprimorar sem medo!

O ano de 2018 foi um marco para o FIT BH - Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte. Desde 1994, acontece bienalmente o Festival, que conta com atrações internacionais, nacionais e locais dentro da sua programação. Surgiu em 1994 a partir da ideia de construção de um festival que unisse teatro de palco e de rua, a partir da iniciativa de

Carlos Rocha, ator e diretor belohorizontino unindo forças do Teatro Francisco Nunes com o Grupo Galpão, que anos antes promovia o famoso FESTIN - Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte.

Antes de tratar da reviravolta, que para muitos é considerada um grande giro nas propostas acerca de produção, vou situar este início do festival. Em meio à efervescência que o FIT havia instaurado no ano anterior, em 1995 o FAN (Festival de Arte Negra) inaugurou um feito para as diversidades artísticas e elencou um espaço de resistência. Soraya Martins (2023), em seu livro *Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*, comenta sobre a diferença de visibilidade dos dois festivais observando que, a medida que o FIT-BH avançava em suas propostas bienais, a segunda edição do FAN ocorreu somente oito anos depois. Gil Amâncio, idealizador do FAN de 1995, evidencia racismo institucional após oito anos da primeira edição do FIT-BH, já em sua segunda edição com menos orçamentos, equipe e tempo de trabalho em relação a outros festivais da cidade.

Pois bem, cumprindo com diversas agendas o FIT seguiu até 2016 com objetivos de promover a internacionalização da cidade, promover intercâmbio de ideias e de bens, promover turismo cultural e foi se constituindo enquanto um dos festivais mais aguardados e com maior alcance de público de Belo Horizonte. Um dos casos foi o da edição de 2002, em que rodaram por volta de 165 mil pessoas no festival, segundo o Portal Belo Horizonte.

Desde sua constituição, o FIT havia sido pensado e desenvolvido em sua maioria por homens. Segundo o Portal Belo Horizonte, o FIT contou com a idealização de Carlos Rocha (Ator e diretor) e Grupo Galpão, coordenação geral de Chico Pelúcio e coordenação de Programação de Eid Ribeiro em seu início. A primeira mulher dentro da equipe coordenadora do FIT entrou em 2004, dez anos após a primeira edição, Prof. Dra. Bya Braga da Escola de Teatro da Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Um acontecimento interessante foi nesta mesma edição que o festival contou com mais espetáculos locais do que internacionais. Desta forma, isso confere ao FIT a possibilidade de, apesar da iniciativa de internacionalização, a visibilidade para artistas mineiros e profissionais nacionais, propondo um lugar diverso ao mesmo tempo que joga luz a um mercado de artes cênicas dentro de Belo Horizonte.

A mobilização para formatos mais horizontais do FIT em suas gestões continua, e em 2006 de cinco curadores, duas eram mulheres. Em 2010, apesar do imbróglio com a gestão da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte daquele ano, após manifestações e pressão da classe artística, o Festival aconteceu. Com enorme visibilidade, o FIT passa a ter propostas descentralizadas, e em 2012 a edição abrigou 16 centros culturais. Neste ponto, ao começar a

entender as dimensões de formação de público e a força de mobilização através da cultura, o Festival se percebe ampliando e descentralizando suas atividades, compreendendo a potência de atuação e impacto que pode existir por meio da política cultural.

Apesar das contínuas ações de ampliar as atividades, inclusive para cidades vizinhas de Belo Horizonte, o festival ainda estava ensimesmado e sofreu duras críticas por parte dos artistas e da população. Segundo Martins (citado por MARTINS em Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo, 2023), o FIT BH de 2016 foi criticado por não conter espetáculos nacionais e internacionais das teatralidades negras, no qual artistas do movimento negro protestaram chamando a Secretaria Municipal de Cultura de BH para debates públicos a fim de discutir o lugar de um festival internacional de teatro enquanto gesto político, estético e ético. Esta foi uma saída que resultou em novos rumos para o FIT.

A virada de chave foi uma iniciativa muito honesta. Os modos de produção do FIT mudam ao ouvir e debater com as partes interessadas como torná-lo um lugar de expansão cultural e que abarque as teatralidades em sua pluralidade. Através da Fundação Municipal de Cultura, foi aberto um edital que seleciona organizações da sociedade civil para produzirem o FIT BH de 2018. Desta forma, a Fundação Municipal de Cultura, passa a criar um planejamento inicial, garantindo investimentos dos cofres públicos e, posteriormente, é realizado um chamamento via edital para OSCs celebrarem termo de compromisso com a FMC para fazerem a gestão e a co-produção do evento.

O Centro de Intercâmbio e Referência Cultural (CIRC) e Sociedade Civil Instituto Periférico (AMICULT), as OSC's selecionadas para a gestão daquele ano, propõem um edital para selecionar curadores, e aí que a história do FIT muda. Foram selecionadas, através de um projeto de curadoria submetido intitulado "Corpos Dialetos", cinco mulheres e duas delas eram negras. A curadoria propôs que o Festival buscasse refletir o tempo-espaço em que os artistas vivem, sendo o próprio festival como gesto de um tempo-espaço (citado por MARTINS, 2023). Houve em 2018, um destaque para a cena teatral mineira, para a região Nordeste do país e para as diásporas negras.

A partir daí, em 2022, esse modo de construção do festival seguiu, criando diálogos com o pós-pandemia (Festival com propostas on-line), debate em diversidade e produção teatral, três curadores, duas mulheres com larga experiência na área teatral e reverenciando grandes nomes importantes para a discussão sobre diversidade nas artes. Para Martins (citado por MARTINS, 2023): "A estrutura FIT-18 é interessante por fazer pensar sobre os sentidos simbólicos, subjetivos e objetivos que perpassam as curadorias dos festivais de artes cênicas."

Essa exposição, é fundamental para entender como os modos de produção podem afetar os encaminhamentos dos Festivais. Desde o modelo de gestão, até como serão feitas as linhas e divisões de trabalho de produção.

Desde 2008, através da lei 9517, o FIT BH se tornou um evento oficial de realização da Fundação Municipal de Cultura, acontecendo bienalmente em Belo Horizonte. A segurança que tem o FIT BH hoje, por meio desta lei, traz a reflexão sobre o impacto desses festivais e como isso também influencia na própria cidade. Como é ter um plano de estado para a cultura dos festivais e em que isso modifica a empregabilidade de profissionais da cultura e da produção?

Seminário Internacional Fazendo Gênero

Desde 1994, o Seminário Internacional Fazendo Gênero, é um importante acontecimento para a discussão de eventos engajados. A cada três anos o evento propõe uma rede de propostas artísticas que visa a integração de saberes diversos realizados, idealizados e pensados por mulheres. O Seminário faz parte de uma das frentes da Instituição de Estudos de Gênero, fundada na Universidade Federal de Santa Catarina por acadêmicas, pesquisadores e docentes da própria universidade, com a colaboração de professoras da Universidade Estadual de Santa Catarina. Juntamente com o seminário, a instituição promove outras organizações, tais como: Revistas de Estudo Feministas (REF), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), Centro de Documentação (CEDOC), Espaço Cultural Gênero e Diversidades (ECGD) e Ensino e Cursos, os quais promovem atividades de ensino e extensão. Um importante dado sobre esses outros festivais e encontros, são as proposições de não se encerrarem em si mesmos. Isso significa a continuidade de atividades para além do próprio evento, como citado acima sobre este encontro.

Para os historiadores, Janine Gomes e Jair Zandoná (2022, p. 2), o Fazendo Gênero promove disrupções: “Fazer o Fazendo Gênero é ser (im)pertinente, pois o evento conclama outras vozes, outros discursos, saberes, diferentes perspectivas, que questionam e rompem a norma(tividade).” Podemos refletir: Quando o próprio sistema de produção rompe com a normatividade? E quando a própria esfera da produção começa a integrar a prática de ser antirracista? Como fazer com que a profissão de produção seja uma aliada? Talvez o entendimento do impacto e dimensão de festivais de cultura, implique também a responsabilidade da comunicação com a comunidade externa às universidades. Os autores salientam que:

> Não são apenas os discursos acadêmicos que importam, os ativistas e artistas também. São, como sugere o tema geral do encontro, lugares de fala, motivo pelo qual sua concepção considere a tríade academia-ativismo-cultura e parta dessa concepção plural, na busca de abrir espaços e horizontes. (GOMES; ZANDONÁ, 2022, p.2).

Neste ponto, o festival assume um lugar de expansão de diálogo, à medida em que entendem a universidade enquanto espaço do saber que também deve ser propagado. Não obstante, a cultura enquanto mobilizadora social, também pode ser esse palco para a ampliação de lugares de fala e lugares de ocupação, ao mesmo tempo que aponta, como é fundamental a preservação de espaços como festivais de teatro pelos poderes públicos e agentes governamentais. Em 2020, ano em que o Fazendo Gênero ocorreu virtualmente, é interessante evidenciar o apoio recebido pela Assembleia Legislativa de Santa Catarina (ALESC) através de sua bancada feminina e como isso desencadeia um outro fluxo de evento e afirma a realização do evento.

Outro dado essencial para o caráter desse evento, consiste na proposta de coletividade. No ano de 2020, quando o mundo passava pela pandemia da COVID-19, o Fazendo Gênero teve que mudar todo o planejamento de acontecimento do evento, para que abarcasse as novas condições propostas pelo novo momento. Desta forma, o evento aconteceu de forma on-line contando com mesas de discussão, performances, comunicações orais. Ao entender a dimensão deste acontecimento para tantas mulheres e principalmente em um momento de vulnerabilização por conta da COVID-19, o Fazendo Gênero propõe uma escuta, levando em conta que as mulheres foram muito afetadas, pensando em triplas jornadas durante o período de pandemia (mãe, trabalho e trabalho doméstico).

Em um evento como o citado acima, o entendimento das verticalidades de gênero nos propõe não somente um lugar mais humano, mas de respeito. ¿Como capacitar produtores para vivenciarem o evento propondo um fazer mais inclusivo? ¿Como tratar da diversidade ponderando quem as pensa? ¿Como pensar a rede de produção de um evento que traga a diversidade nos profissionais que pensam uma programação artística? No que isso altera em seu andamento? Em 2020, o Seminário Internacional Fazendo Gênero, propôs uma capacitação para seus profissionais que atuaram no evento buscando uma base técnica e inclusiva, propondo manter a metodologia e o conteúdo do encontro (citado por GOMES; ZANDONÁ, 2022).

Um grande exemplo para as cidades que recebem estes festivais, por exemplo, poderia ser uma pré-produção que visasse o mapeamento de áreas em que há grande índice de violência

contra mulheres e propor ações durante os festivais com conscientização e ampliação das informações sobre violência de gênero. Por conseguinte, entender que a produção cultural é informante.

¿Qual é o papel da produção cultural de um evento ao pensar sua logística de realização frente aos inúmeros casos de violência contra as mulheres no Brasil? ¿Qual pode ser a funcionalidade de um festival na propagação de informação e assistência para discussões sobre gênero? ¿Qual o papel da produção para um evento mais diverso? Neste ponto, talvez a reflexão esteja em como eles se relacionam com a perspectiva situada das cidades dentro de sua organização e planejamento de gestão. Observando como a produção cultural enquanto profissão, começa muito antes de uma produção executiva (execução), mas que desde o seu plano estratégico (planejamento de ações), influenciando em seu destino, na sua diversidade e na característica plural e horizontal de produção.

Bibliografía:

Fisher, S. A (2024). Crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais, *Revista Urdimento*, v. 3, ed. 33, 8 mar. 2024. pp. 296-310 https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296.

Martins, S. (2023). Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Javali.

Silva, J. G. da y Zandoná, J. (2022). Fazendo Gênero em tempos de pandemia: debates (im)pertinentes. *Revista Estudos Feministas*, v. 30, n. 2. https://www.scielo.br/j/ref/a/gBKtdjc5Q8TF47TRf5Npwcz/

Ziviani, P. (2020). CAPÍTULO 2 – A Política de Festivais Culturais de Belo Horizonte: Análise dos impactos socioeconômicos e simbólicos do FIT- BH, in: ZIVIANI, P; SILVA, F. A. B da (org.). *Políticas públicas, economia criativa e da cultura.* Pp. 25-92. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) http://dx.doi.org/10.38116/978-65-5635-008-0.

INTERLUDIOS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: ESCRITURAS PROCESUALES Y CREACIÓN.

Cristina Andrea Siragusa. siragusasociologia@yahoo.com.ar
Experimentar el movimiento: prácticas y reflexiones procesuales en la creación animada - UNVM.
María Cecilia Irazusta. cecilia.irazusta@unc.edu.ar
Desde el Dibujo Procesos y prácticas en el campo ampliado del arte, estudio de casos - Secyt. UNC.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palabras clave: Escrituras procesuales; práctica artística; reflexión en la acción.
Resumen: ¿Qué tensiones irrumpen desde la auto-reflexividad de las prácticas cuando ésta se involucra con la generación de conocimiento en las artes a partir de la diversidad? ¿Cuáles son las fronteras entre registros procesuales, archivos y escrituras reflexivas? Este trabajo aborda algunas experiencias de escritura en las que los procesos de creación constituyen las bases, por un lado, y son constitutivas, por otro, del acto creativo; configurando un escenario propicio para que artistas-investigadores asuman premisas factibles de anclar dentro de una epistemología de la construcción de conocimiento desde la práctica.

Interludios

> No sabría definir qué son en realidad estas libretas, que a veces me parecen la parte más viva y preciosa de mi vida, y otras, sus inertes desechos. Sin duda, respecto de los libros acabados, las libretas, con su caligrafía apresurada y quebrada, son la imagen más fiel de la potencia, que custodia intacta la posibilidad de ser y de no ser, o de ser otra cosa. (Agamben, 2018, p.62)

En esta ponencia nos interesa abordar lo que hemos dado a llamar interludios en las investigaciones “en” artes (Borgdorff, 2010), piezas vinculadas con las escrituras *otras* que surgen en los desarrollos investigativos. El privilegio que se le otorga a la experiencia se encuentra ligado, en gran parte, al carácter inmersivo de unas subjetividades que observan y

se auto-observan (Arquero, 2017), al mismo tiempo que opera el acto de creación, desplegándose diversas alternativas escriturales y de registros para dar cuenta de lo que sucede en las prácticas en desarrollo, tomando posiciones descriptivas, comprensivas y/o expansivas. De ahí que tanto las metodologías procesuales que permiten dotar de espesor a las instancias reflexivas como las modalidades de registro de la experiencia [en proceso y finalizada] se vuelven aspectos fundamentales que deben revisarse en pos de discutir el rasgo de comunicabilidad de este tipo de abordajes.

Podemos hipotetizar que un aspecto que incide en la generación de una suerte de resistencia a la "escritura" en las investigaciones en artes, se vincula al carácter limitante que se percibe en el uso de los géneros académicos y científicos hegemónicos; esos mismos que fueron modelados por comunidades discursivas en las cuales las producciones artísticas no estaban incluidas. Por ello creemos que reflexionar sobre los modos escriturales que se desarrollan en nuestras prácticas investigativas es un aporte en el marco de esas comunidades discursivas estableciendo algunas problemáticas que surgen del propio proceso de investigación a través de la práctica artística.

Exponemos en esta ponencia ejemplos de experiencias de esas escrituras *otras* en los procesos de creación del cortometraje animado *Las tías gordas* (proyecto de investigación *Experimentar el movimiento: prácticas y reflexiones procesuales en la creación animada* - UNVM) y otras experiencias de escritura que están incluidas en la próxima publicación *Desde el dibujo – Escrituras – Procesos y prácticas en el campo ampliado del arte* (UNC).

Publicación *Desde el Dibujo escrituras*

El equipo de investigación *Desde el Dibujo Procesos y prácticas en el campo ampliado del arte, estudio de casos* trabaja con una metodología de investigación que parte de la producción artística. Cada integrante va desarrollando su proceso dibujístico y los procesos afines conforman grupos que se interrelacionan e interafectan. Entre ellos se contrastan, analizan, aportan, contaminan, se comparten lecturas o visionados de otras producciones y experiencias que terminan conformando nuevos conocimientos sobre las problemáticas abordadas. Esto nos ha permitido sostener diferentes miradas sobre el dibujar y el dibujo. Singularidades-plurales donde se vinculan y actualizan saberes y conocimientos comunes, pero que en las experiencias se diversifican, enriquecen y amplían.

Como finalización de un periodo de investigación, que incluía un momento atravesado por la pandemia Covid 19, buscamos una forma de exponer nuestro trabajo. Propusimos entonces realizar una publicación. Las tensiones que se generaron tuvieron que ver con la concepción

que teníamos de escritura académica-científica, por lo que teníamos que encontrar modos escriturales que permitieran desplegar las reflexiones que se van produciendo en el hacer dibujístico, y que incluyera nuestras voces gráficas y verbales, que se produzca una resonancia epistémica en la escritura (Arias, 2010) integrada por ecos de lógicas, métodos y sensibilidades presentes en la producción. Los textos académicos-científicos plantean en general una distancia con el objeto de conocimiento, una estructura argumentativa y/o explicativa de la reflexión -resultado, que limita la aproximación sensible, es decir esa comprensión densa, múltiple, poética, que ocurre *durante* el hacer y *en* la producción final. Por ello la publicación tenía que incluir las imágenes de un modo que no quedaran como ilustración, y que la palabra no fuera explicativa de la imagen, sino que pudieran mantener sus densidades y opacidades y en su conjunción expandieran el conocimiento.

El equipo se planteó entonces replicar dos metodologías centrales en nuestras investigaciones: la conversación dibujística-verbal y la exposición-montaje.

En nuestro proyecto la *conversación* está íntimamente vinculada a las prácticas y la metodología de taller donde hay un modo de construir con otros, en el encuentro y la escucha, que no es sólo verbal sino también dibujístico: gestual, material, formal, conceptual… Una conversación nos permite abordar la complejidad del hacer-investigar, donde se establecen y construyen relaciones y reflexiones con otros de un modo fluido y con una serie de derivas o fugas que enriquecen las perspectivas de ese hacer.

> La conversación es concebida como un diálogo (verbal, gráfico, etc.) no estructurado que se acerca a la práctica cotidiana, espontánea, que abarca un rango amplio de temas que pueden tratarse con diferentes niveles de profundidad, a la vez que habilita relaciones o asociaciones diversas, como también silencios reflexivos. Y se entiende que el proceso es una acción que transforma la situación inicial de la conversación de igual manera que sucede en el proceso de producción artística (Irazusta y Menéndez, 2019, p.317).

Por el otro lado consideramos el artículo de Aurora Fernández Polanco *Escribir desde el montaje otra forma de expone*r (2013) que nos animó a generar desplazamientos escriturales y concebir una escritura multimodal. En las prácticas expositivas, que el equipo ha llevado adelante en distintas oportunidades, están presentes dos elementos centrales señalados por Fernández Polanco, la curaduría y el montaje. La primera posibilita la construcción del relato argumentativo y el montaje como la forma de articular fragmentos, en nuestro caso, los diferentes avances o resultados de las investigaciones. Estos montajes van construyendo un

espacio de pensamiento. La exposición pasa a ser una nueva producción que reúne, articula, y construye su propia coherencia y congruencia. Conlleva un diseño curatorial y un montaje-edición, donde se articulan imágenes y palabras en una escritura multimodal. Pensar escribir desde el montaje como otra forma de exponer, fue el modo que encontramos para irrumpir con nuestras prácticas artístico-investigativas en la escritura en esta publicación que está en la etapa de edición final.

Conversaciones eclécticas

A modo de ejemplo de los procesos arriba mencionados tomamos *Conversaciones eclécticas* con autoría de Florencia Agüero y Pablo González Padilla. Esta investigación comienza con una conversación planteada en un dispositivo de muro en la web, donde los autores iban subiendo a lo largo de las semanas y meses de trabajo diferentes fragmentos de imágenes visuales, verbales e incluso sonoras o audiovisuales, a modo de conversación sobre lo que estaban haciendo y lo que les interesaba, lecturas, películas, posteos en las redes, imágenes cotidianas… El dispositivo construye así un montaje de fragmentos que remiten a ideas, referencias, percepciones y acciones vinculados con su hacer; un dispositivo que hacía presente la noción de Atlas de Aby Warburg y que retoma y profundiza George Didi Huberman.

En paralelo, Pablo y Florencia iban realizando producciones gráficas y escrituras en bitácoras que abordaban sus procesos singulares. Para la publicación se propone continuar con esta metodología de conversación a la que nombran ecléctica, adjetivo que remite a esa combinación de elementos y a posturas intermedias entre los cánones y las posturas diversas, pero también remite al taller de extensión universitaria que Pablo González Padilla dicta en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y donde Florencia Agüero ha colaborado.

Se elige un formato de conversación epistolar, que podríamos tomar como relato curatorial, para integrar y articular diferentes fragmentos presentes en el muro, dibujos, imágenes y escritos de bitácoras desarrollados en paralelo. Un aspecto importante que se busca replicar es cierta disolución de las voces autorales, el muro las mezcla, cada integrante se apropia de lo que allí está, es una construcción conjunta, porque en las conversaciones, justamente, se crea una experiencia en comunidad y al final no importa que dijo quien, que hizo quien, sino que eso dicho-hecho entre los participantes fue puesto en común y los ha transformado. Así nos podemos encontrar con reflexiones, fragmentos de canciones, dibujos (Imagen 1).

En el intersticio entre lo estático y lo dinámico me llamaron la atención sus dibujos de still frames. En su mayoría son de películas, algún programa de TV, noticiero, audiovisuales, en fin. El procedimiento requiere entrar en estado. Calentar el cuerpo, como en el deporte. ¿Cómo se calienta el cuerpo para dibujar?, ¿cómo devenir "en estado"? ¿cómo se prepara el espacio-tiempo para el dibujo? Dibujar como se acaricia, dice, preparando una clase... (¡Tantas imágenes, tan potentes!)



Imagen 1.

Pero tú siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti, pensando en ti,
como ahora pienso...
La vida es bella ya verás,
como a pesar de los pesares,
tendrás amigos, tendrás amor,
tendrás amigos…

Entendemos que el formato epistolar posibilita una escritura más blanda, asible, que orienta la lectura pero, al mismo tiempo, habilita la introducción de fragmentos diversos que provocan saltos, giros, silencios, habilita el montaje donde "el sentido que se instituye surge del contraste iluminador de los elementos" (López, 2013, p.6).

Desdibujar el yo: escrituras procesuales y construcción colectiva

El proceso de investigación-creación que incluye la realización del cortometraje animado *Las tías gordas* comparte con la experiencia anterior su inicio errático durante la pandemia, inmerso, también, en los tiempos del Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO) en nuestro país. Pero, a diferencia de aquélla, su desarrollo se complejiza no sólo por la necesidad de sostener como método de trabajo la co-construcción de una práctica animada de manera colectiva (y en este caso en particular el número de integrantes involucrados era muy alto), sino también por el carácter embrionario en el que se encontraba el proceso de toma de decisiones narrativas de la historia.

La búsqueda creativa había iniciado con la escritura de un tratamiento (documento técnico, en prosa, que resume un guion audiovisual en el que se expone el argumento, principales temas y personajes) por parte de una integrante del equipo [Cristina]. Este proceso individual fue incorporado al proyecto de investigación en artes titulado *Experimentar el movimiento: prácticas y reflexiones procesuales en la creación animada* (UNVM), el cual se propuso, como uno de sus objetivos, identificar, deconstruir y reconstruir a través del lenguaje animado un relato de autoficción [retomando dicho tratamiento] acerca de la vivencia de la Diabetes Mellitus (DM) desde la perspectiva de una paciente [integrante del grupo y autora del tratamiento].

La auto-conciencia-para sí y para-otros de las formas de padecimiento de la DM, la reflexividad y la expresión de la salud sentida a los fines de su circulación pública opera desde el inicio como premisa para el trabajo de creación. Como equipo de investigación de una universidad pública, entonces, se apostó a una investigación basada en la práctica en la que se desarrollan procesos específicos de creación artística (práctica artística en sí), de reflexión *sobre* la acción y *sobre* la reflexión en la acción (Schön, 1998).

Un conjunto de tensiones irrumpe como parte de la auto-reflexividad de las prácticas artísticas de las cuales compartiremos algunas en particular que se encuentran ligadas a la escritura. Por ejemplo, el momento en que el grupo decide dar inicio al proceso se genera una operación de desplazamiento de carácter autoral de un "yo singular" a un "yo plural-colectivo" a partir de diversos procesos de apropiaciones y transformaciones narrativas. Lo interesante a resaltar es que dicha instancia se ve afectada por el ASPO, lo cual obligó a definir nuevas estrategias para avanzar en el proceso artístico. De este modo se implementó un dispositivo (compuesto de dos instrumentos) para alentar la puesta en común de las ideas, las motivaciones y las inquietudes individuales a los fines de configurar, posteriormente, una instancia de trabajo colectivo. La escritura se constituye en un horizonte de posibilidad para entramar al grupo,

para configurar posicionamientos y para imaginar colectivamente la obra dialogando y tomando distancia del *tratamiento* inicial. El primer instrumento, a modo de *Comentarios*, se materializó en un documento en Google Docs que habilitaba no sólo la puesta en común sino también el intercambio "entre" los integrantes del equipo para consultar, añadir, aclarar, los planteos de cada uno a partir del agregado de comentarios y sugerencias. El trabajo online y colaborativo de edición en tiempo real habilitó la fluidez en la comunicación, logrando que todos los integrantes pudieran acceder a un contenido actualizado sobre el cual realizar sus aportes.

Estos diálogos, en su fragmentación y desconexión por momentos, se complementaron con la aplicación de un Formulario en Google que, como segundo instrumento, orientaba, a través de un cuestionario consensuado por el equipo, la consulta, la expresión y el posterior intercambio acerca del formato de la obra animada y las tramas narrativas que se consideraba debían priorizarse. Es la escritura no sólo una alternativa para la comunicación entre los integrantes sino también para la comunicabilidad de los procesos a través de una documentación artístico-procesual, siempre parcial e inacabada, que habilita la presencia de remisiones y resonancias para constituir subjetivamente un "yo-colectivo" que se está auto-reconociendo en el mismo proceso.

Las escrituras aquí expuestas dan cuenta de una necesidad de interpelar al equipo propiciando la puesta en tensión de los límites entre lo individual y lo colectivo, en pos de instituir un proceso de construcción creativo basado en el consenso y la horizontalidad. A estas modalidades se le sumaba el registro de los encuentros sincrónicos del grupo. De esta manera las escrituras operaron, en su diversidad de formatos, como una alternativa heurísticamente productiva para la construcción de la *historia*, para una comprensión más profunda de las ideas que circularon al interior del equipo, y para comprometer la participación de cada integrante sin distinción de roles. Esto último, y tras la auto-evaluación de los procesos, se modifica en instancias posteriores como una necesidad de crecimiento y proyección de la propuesta.

Bocetos e insinuaciones: diseñando las tías gordas

Otros registros procesuales que se realizaron durante el proceso creativo estuvieron ligados a la generación de los bocetos para caracterizar a los personajes (Imagen 2). A modo de esbozo, las primeras pruebas de las tías resultaron un ejercicio indispensable para idear sus formas físicas y expresividades, a partir del trabajo en paralelo de dos integrantes del equipo. Las formas animadas requieren la invención y el diseño de todos los aspectos puestos en juego

(imagen, sonoridad, movimiento) por lo que esta instancia del proceso resultó no sólo una oportunidad para la puesta en común de un repertorio de posibilidades para avanzar en las definiciones en la caracterización de los personajes sino, también, para llevar adelante el propio proceso creativo.

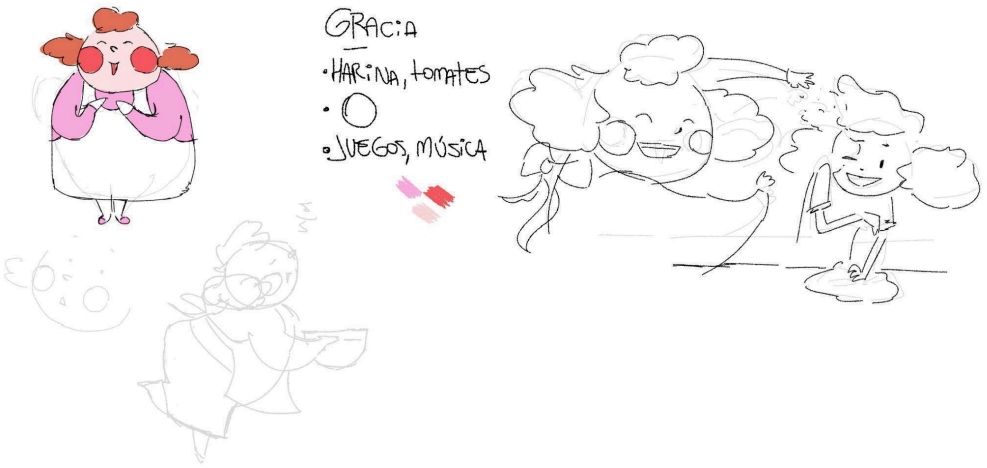


Imagen 2. Boceto de la tía Gracia elaborado por Martina Carignano.

Los dibujos resultan no sólo una necesidad expresiva sino, además, un descubrir las potencialidades del propio equipo en las instancias específicas de la creación. Los trazos y las formas son objeto de conversaciones al interior del grupo, los intercambios de saberes técnicos permiten avanzar en el proceso de creación y de reflexión sobre las prácticas. Irrumpe y se expande, de este modo, la dimensión técnica-estética que asume como presupuesto que siempre el arte "involucra algún grado del hacer" por lo que "la aplicación de unas técnicas particulares le es indisociable" (Kozak, 2011, p.55). Los procesos posteriores de revisión y sistematización de los procedimientos del "diseño de arte" habilitan la aplicación de saberes propios del oficio, la recuperación de referencias que permitan construir un estado del canon para ubicar en la cartografía de "lo reconocible" en el terreno artístico, la (propia) experiencia y establecer parámetros que colaboren en la orientación del hacer.

Un repertorio posible para reflexionar: las escrituras en las artes

La incorporación de las carreras de formación en prácticas artísticas dentro del espacio universitario constituye un acontecimiento dentro del devenir histórico académico que ha puesto en tensión ciertos aspectos de la institucionalidad, especialmente en lo atinente a los horizontes de posibilidad y requisitos de validación del saber-hacer ligado a la (meta)reflexividad y a la generación de nuevos conocimientos. En particular, la investigación

artística que incorpora la práctica como una instancia constitutiva de la misma, emerge instalando una serie de problemáticas ontológicas, epistemológicas y metodológicas que aún no se encuentra clausurada dentro de los debates contemporáneos, y cuya temática refiere a la construcción de un pensamiento /en/ las artes (Borgdorff, 2010).

En el ámbito de los debates acerca de la cuestión de la *escritura* en el campo artístico subyace su asociación (casi indiscutible) con lo verbal, y en ese punto se establece una acepción que alude a una suerte de imbricación del pensamiento con el universo de las palabras, con el objeto de poner en funcionamiento una serie de actos como el de informar, el de argumentar, el de documentar, el de producir memoria. En ese marco, uno de los desafíos para los procesos de escritura implica evitar reducirla a una explicación de la obra, o a una descripción sumaria de acciones; al contrario, se busca habilitar /a través/en/sobre/ la escritura una reflexividad que tome distancia de la propia producción para generar un nuevo conocimiento a partir de la auto-conciencia del artista-investigador. Pero también sabemos que en la actualidad, con los diversos medios de comunicación existentes, la escritura no se vincula de modo exclusivo a la palabra escrita.

Bregamos, entonces, por la necesidad de expandir los saberes tecno-artísticos en una interacción y resonancia con la producción, dar lugar a la imagen-dibujos, por ejemplo, como parte de la escritura y no como ilustraciones. De esta manera, observamos que múltiples movimientos se están gestando y expandiendo institucionalmente para dar cuenta, desde diversos espacios ligados a la investigación, el posgrado, la docencia y la extensión, de renovadas modalidades de comunicabilidad de la producción del conocimiento en el campo artístico. Comunidades discursivas “otras” reconocen, al tiempo que las construyen, la existencia de diversas condiciones que facilitan el estallido de las formas y los géneros escriturales con el objeto de identificar singularidades propias de una escritura reflexiva, de una escritura como obra, de una obra como escritura. Se abren fronteras cada vez menos definidas y estables entre los registros, la búsqueda de documentación de los procesos creativos, la auto-reflexividad sobre la práctica, y la generación de archivos. En estos tiempos de expansión y renovación, la acción político-académica para dotar de sentido y validación a la investigación artística con práctica sigue siendo una tarea indispensable.

Bibliografía:

Agamben, G. (2018). *Autorretrato en el Estudio.* Adriana Hidalgo.

Arquero, G. (2017). Una técnica de las ciencias sociales: escritura y auto observación en la investigación en artes. *Perspectivas metodológicas* 19 (II), 55-65. https://doi.org/10.18294/pm.2017.1439

Arias, J.C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2 (5), 5-8 http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023500001

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

Didi-Huberman, G. (2011). Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? *Catálogo de Exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fernandez Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En Blasco, *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (págs. 105-115) Ed. Asimétricas.

https://docta.ucm.es/entities/publication/b06fac15-844d-4b5e-89ea-1981fd6230b6

Kozak, C. (2011). Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento. En AAVV *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. Exploratorio Ludión.

López, N. (2013). El principio del montaje en Walter Benjamin. *Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, 6, 1-13 https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_lopez.pdf

Menéndez, L. e Irazusta, C. (2018). Conversaciones entre dibujo, escritura e investigación artística. M. Reyes [et al.], *Libro de Actas. II Jornada de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías*, V. II, 315-340. http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/doc_num.php?explnum_id=2406

Schön, D. (1998). *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós.

¿CUANTO PESA UN RÍO? ARQUEOLOGÍA DE UNA RESIDENCIA EN LA CITE INTERNATIONALE DES ARTS.

Mauro Germán Suárez Torrico. maurosuareztorrico@gmail.com
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Universidad de Buenos Aires. Argentina.
GT 6: Solidaridades territorialidades en la producción artística.

Palabras clave: Creación; proceso; residencia.
Resumen: Esta ponencia despliega un trabajo de creación en el marco de una residencia de creación en la Cité Internationale des Arts, dentro del programa de la Academie française d'Architecture, Paris, Francia. El trabajo se organiza en cuatro partes. Por un lado, *residir*, da cuenta de la experiencia y contexto de la residencia en la Cité Internationale des Arts; luego, *investigar*, arroja luz sobre el armado inicial del proyecto y el artefacto de trabajo que se desea poner en marcha; *procedimiento* desmonta el trabajo cotidiano a partir de la premisa de la demora como práctica artística; finalmente, *hacer visible* reconstruye la estrategia de montaje y apertura del ecosistema instalativo durante el open studio como parte medular de la experiencia en residencia.

1. Residir

Según la RAE, la acción de *residir* da cuenta del establecimiento en un lugar y tiene por sinónimos otra matriz verbal: vivir, habitar, morar, radicar. Quién reside asume una experiencia de morada espacio-temporal y ésta se constituye a su vez como un acto de permanencia, involucrando una dimensión futura. Residimos es un lugar, aunque hayamos residido en tantos otros, y pese a que aún no lleguemos a los lugares en los que iremos a residir.

Nuestras vidas están atravesadas por estas vivencias que ponen en tensión modelos quizá anteriores a nosotros: el nomadismo y el sedentarismo como formas de vinculación temprana en el territorio. De modo permanente o en intermitencia, los contextos en los que residimos dejan huellas cognitivas y afectivas en nosotros. Somos, a su vez, aquellos otros con quiénes también hemos compartido nuestra morada.

Sin lugar a dudas, la experiencia de residir asume una dimensión significativa cuando sucede en un ámbito que desplaza nuestro cotidiano de sus hábitos y rutinas. Gastón Bachelard dice que "la casa es un instrumento para afrontar el cosmos" (2000). Juhani Pallasmaa se refiere al

hogar como un estado difuso y complejo, inmaterial, que integra recuerdos, imágenes, deseos, presente y futuro (2016). Escenario de rituales y de ritos personales, hábitos y rutinas, la residencia en el hogar organiza el mundo, como señala Bachelard. En este sentido, la residencia artística propone un corte espacio temporal a este orden señalado: es una experiencia exaltada puesto que se ofrece como posibilidad a residir de otro modo, en otro espacio-tiempo, en otro contexto y con otras personas.

Existen en Argentina y en el mundo numerosos espacios que ofrecen programas de residencia para artistas. Los modos en que estas residencias se desarrollan son tan numerosos como instituciones y convocatorias abren año a año. Más allá de su escenario específico, algo pareciera haber en común, sin embargo, en la experiencia de residencia para un artista: ésta configura una trama de posibilidades en la que el artista puede investigar y embarcarse en un proceso de búsqueda acompañado por otras y por otros. Workshops, open studios, jornadas de discusiones, vínculos con actores de la escena del arte, intercambios y debates, talleres colectivos, clases de idiomas, son sólo algunas de las acciones que articulan un ecosistema de oportunidades.

La residencia artística ofrece un espacio, pero antes que eso, ofrece un tiempo cuya densidad se transita de modo corrido a lo habitual. Es un tiempo de lo distinto, rico, como en el jardín de Han, "posibilita una intensa experiencia temporal" (2019) que impacta de manera significativa en artistas que están al inicio de su carrera, pero también en artistas ya confirmados.

La Cité Internationale des Arts es una de las tantas residencias que existen en el mundo, y se distingue por sus numerosos partenaires y programas de convocatoria que lanzan año a año para alojar artistas de todas partes del mundo en el corazón de París. De manera simultánea y continua, entre sus sedes ubicadas en los barrios de Le Marais y Montmartre, conviven más de 300 artistas en residencia, de edades y orígenes diversos. Quizás sea esto mismo el distintivo de la institución francesa: su escala masiva y su carácter plural y diverso.

En el año 2021 la Academia de Arquitectura de Francia, institución partenaire de la Cité International des Arts, lanzó un llamado para jóvenes arquitectos de todo el mundo a presentar proyectos artísticos a desarrollar en el contexto de la ciudad de París, en residencia en la Cité Internationale des Arts, y que se vieran atravesados a su vez por las dimensiones de la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio cultural de la capital francesa. En ese contexto presenté mi dossier titulado "Huellas para una arqueología del futuro". Cuatro meses más tarde la Academia de Arquitectura me comunicaba la retención de mi dossier y el año propuesto para mi residencia: 2023.

Hay un fenómeno que sucede en el hecho teatral y que es extensible por igual a la vida en una residencia artística: es el fenómeno del contagio. En el convivio escénico, espectadores y actores comparten un tiempo que los expone a lo común, a una respiración y un pulso compartido. El teatro materializa un espacio-tiempo de permanencia cuya huella sensible se imprime con diferencias en cada participante, favoreciendo un contagio que encuentra su punto álgido hacia el final del evento, porque la *duración* es de las cosas que puede garantizar el precario y rico artefacto teatral. Algo similar ocurre en la experiencia de una residencia artística, con otros pactos y otras convenciones, por supuesto.

Aquello a lo que las y los artistas se exponen en ese espacio-tiempo termina dejando una huella sensible. Una suerte de *contaminación* habrá alcanzado la búsqueda, desviado el proceso, renovado las preguntas, quizás sin siquiera quererlo, pero por el simple hecho de exponerse a lo otro que permanece en estado abierto: la partida de uno mismo hacia lo desconocido. Aquello que está más allá de lo cercano. Una residencia es justamente eso: la posibilidad de irse para regresar, tiempo más tarde.

2. Investigar

El proyecto en residencia surge con una pregunta como punto de partida: *¿qué le hace el río a la ciudad?*, y también, *¿qué la hace la ciudad al río?* En el deseo de descifrar aquella interrelación la propuesta enviada tenía por objetivo general llevar adelante un proyecto de investigación y creación artística del espacio urbano y arquitectónico en el contexto específico de la ciudad de París, preguntándose por el río Sena como cuerpo y paisaje en la ciudad, recogiendo sus sentidos, imaginarios y dimensiones poéticas en tanto elemento constitutivo de la cultura urbana y arquitectónica. Aquella pregunta encontraba un contrapunto importante en |la figura hipotética de la desaparición del río, a partir de otro interrogante como mecanismo de trabajo: *¿qué historias nos contaríamos si el río desapareciera?*

Además, trabajaría a partir de archivos, recursos y emergentes propios de la práctica inscripta en el contexto de trabajo. Entre otros, algunos objetivos iniciales del proyecto comprendían:

a) Elaborar un diario de proyecto, instrumento de recolección y mapeo en la investigación.
b) Crear un cuaderno de montaje favoreciendo el mestizaje de distintos elementos plásticos: fotografías, dibujos, textos, mapas, archivos.
c) Diseñar un sistema de dispositivos –constelación– capaz de situarse en el espacio público y hacer visible los materiales del proyecto en nuevos soportes y sucesivas

traducciones (del texto a la imagen, de la imagen al cuerpo, del cuerpo a lo performático, de lo performático a lo instalativo).

d) Documentar y hacer visible el proceso y el proyecto de la residencia, a modo de articulación en una urdimbre institucional que excede a la propia institución de acogida.
e) Generar un marco de actuación capaz de establecer un intercambio con estudiantes y docentes del programa DPEA Scénographe en la ENSA, Nantes, Francia.

En su diseño preliminar, la planificación del proyecto consideraba tres momentos relevantes en el proceso de trabajo:

a) **acopio inicial**; aplicación de instrumentos de recolección y mapeo, con una duración estimada de dos meses (diarios, registros textuales, workshops de escritura, caminatas y paseos, derivas, cuestionario subjetivo, guía de preguntas, trabajo con bibliografía y documentos).
b) **cuaderno de montaje**; proyecto de escritura y ensamblaje de los diversos materiales que devienen del acopio inicial. El procedimiento exploratorio prevé una duración aproximada de dos meses, y podrá involucrar eventos de apertura al público.
c) **diseño de dispositivo escénico**; proyecto de instalación en el espacio público a partir del cuaderno de montaje como detonante poético, involucrando las traducciones y soportes necesarios. Esta etapa conlleva los últimos dos meses en residencia y finaliza con un *opening* o evento de la misma naturaleza.

Sin embargo, más allá del planteo inicial, suele ocurrir que en el despliegue de la práctica de investigación se presenta una *fractura* frente aquello que viene organizado desde afuera y lo que emerge finalmente como consecuencia de la *confrontación* con el campo y/o el objeto de estudio. Este trabajo no es una excepción a esta situación, sino todo lo contrario: este trabajo articuló alrededor de aquella fractura un protocolo interrogativo.

Durante la residencia ocurría con frecuencia que, en la comunicación de los objetivos y deseos del trabajo a terceros, se instalaba una pregunta que esperaba, del proyecto y de mi parte, una atención o respuesta: *¿y cómo sería la ciudad sin el río?* Esta pregunta permitió formalizar, como reacción y como respuesta, un tiempo en el proceso de trabajo que confrontaba necesariamente con el deseo de resolución o propuesta. Se trató de una duración que se alineaba mucho más con lo que entendía que debía ser un tiempo de *demora*.

Aquella demora adrede respondía tanto más al deseo político de posicionar la práctica investigativa y artística en un tiempo espeso y esencialmente interrogativo, que a la prematura tarea de formalizar una serie de respuestas a aquel interrogante que esperaba y deseaba ver

algo. Este proceso exploratorio y ralentizado se volvió fuerte en un trabajo de tono indagatorio y vincular con otro escenario que cobró dimensión en el correr del tiempo en residencia: el río Mapocho, en Santiago de Chile.

A mediados del año 2022 el río Mapocho amaneció sin agua. Inmediatamente se viralizaron tweets y publicaciones en redes sociales que encendieron la alarma acerca de la situación de sequía que estaba sufriendo el cauce del río chileno. Un problema más que se sumaba a la dura contaminación y deterioro en sus aguas que los ciudadanos ya advertían. *¿Dónde está el agua del río Mapocho?*, se preguntaban por aquellas horas en los medios locales. Las autoridades pusieron en marcha planes para racionar el agua en la ciudad. *El río Mapocho es el primer habitante de la ciudad*, se decía en aquellas jornadas de extendida preocupación.

Esto instaló en mi proceso de trabajo una atracción poderosa hacia aquella dimensión ficticia y fuera de control que anidaba en el impacto de un título alarmante y su velocidad de propagación en redes sociales. Me hacía entonces una pregunta: *¿Cuál es la dimensión simbólica que se abre si el primer habitante de la ciudad, hasta entonces presente, desaparece de la noche a la mañana?*

Este interrogante configuró una serie de crónicas que se escribieron en el contexto de la residencia y con ayuda de herramientas como el Chat GPT3. "Crónicas de un cuerpo ausente" se presentó en la Cité Internationale des Arts el 19 de marzo de 2023, en una jornada de lectura de materiales en proceso junto a otras escritoras y escritores en residencia.

Comparto parte de la batería de preguntas que se condensaron en aquel proceso de investigación y que constituyen, más allá de toda elaboración posterior, el hallazgo más significativo de este trabajo:

a) ¿Qué sonido hace un río?
b) ¿Qué sonido hace un río que ha quedado oculto?
c) ¿Cuál es el cuerpo del río?
d) ¿Cuánto pesa un río?
e) ¿Cuándo y cómo duerme un río?
f) ¿Qué recuerda el río?
g) ¿Qué historia nos contaría el río?
h) ¿Responde la transformación del río al disciplinamiento de su cuerpo?
i) ¿Qué descubrimos si posponemos el "sujeto-ciudad" por el "cuerpo-río"?
j) ¿Cómo era el río antes del lenguaje?
k) ¿Cómo era incluso antes de ser "río"?
l) ¿Qué sucede cuando lo habitual desaparece?

m) ¿Cuál es la dimensión simbólica que se abre si, el primer habitante de la ciudad, hasta entonces presente, desaparece repentinamente?
n) ¿Tiene implicancias políticas tiene la ausencia de un río?
o) ¿Qué resonancias tiene un río vacío para una ciudad en el ejercicio de hacer memoria?

3. Procedimiento

En *El cuaderno de Bento*, John Berger ensaya y especula sobre la forma que podría haber tenido el cuaderno extraviado, y jamás encontrado, del filósofo Baruch Spinoza (2012). El ensayo asume como procedimiento la forma mixta entre escritura y dibujo: el filósofo, piensa Berger, habitaba las preguntas a partir de la palabra y de la imagen.
En aquellas páginas, Berger reflexiona sobre la práctica del dibujo:

> En un momento dado, si no decides abandonar el dibujo que estás haciendo y empezar uno nuevo, la mirada contenida en lo que estás midiendo e invocando en el papel cambia. Al principio, interrogas al modelo (los siete lirios) a fin de descubrir líneas, formas y tonos que puedas trazar en el papel. El dibujo acumula las respuestas. Asimismo, conforme vas interrogando a las primeras respuestas, el dibujo va acumulando, claro está, correcciones. Dibujar es corregir. (…) Si tienes suerte, llegará un momento en el que la acumulación se convierta en una imagen, es decir, que dejará de ser un montón de signos y se transformará en una presencia (Berger. 2012, p.16)

Siempre me pareció revelador este pasaje para considerar el proceso análogo a la práctica artística más extendida, no sólo referida al dibujo. Si miramos de cerca el fragmento y conservamos solo algunas palabras, podemos hacerlas propias y configurar una reflexión al respecto del procedimiento artístico: *en un momento del proceso, la mirada cambia, el propio trabajo acumula respuestas y se corrige*. Es esa imagen develada de la que nos habla Zumthor (2004), incompleta al comienzo del proceso, que se vuelve nítida con la sola condición de la tarea que circula e insiste una y otra vez, una y otra vez, a pesar del hartazgo y contra toda fatiga.
La operación artística que pongo en juego radica en ordenar convenientemente una serie de materiales y de acopios, y disponerlos en convivencia en el cuaderno de montaje, que explora las formas del libro de artista. Reúno papeles, dibujos, mapas, fotografías y textos como recursos en una bolsa capaz de transportarlos (Le Guin, 1989), luego contamino y manipulo

cada material con palabras, dibujos, imágenes, montajes, acciones. Un procedimiento que deja ver un estado provisorio de las cosas: un cuaderno taller, una escritura maqueta.
El ejercicio busca el modo de hacer permeable una operación que permanece en suspenso y en movimiento. Un pensamiento no es algo que se ejecuta de modo indivisible a su contexto, no admite recorte singular, *quelque chosse qui se fait*, sino que es algo que late una y otra vez, como una respiración, que no se detiene. Todo pensamiento se respira en una agitación que compromete el cuerpo, en la tarea inicial y necesaria que es la de permanecer con vida.
¿Cómo dejar ver una respiración?

4. Hacer visible



Open studio Suarez Torrico. Cité Internationale des Arts, Maurine Tric / ADAGP, Paris 2023

Hacia el final de la experiencia de la residencia, o también a lo largo de su trayecto, surge el deseo de mostrar el trabajo final o en proceso en un contexto abierto o desplegado, más allá de las conversaciones y visitas regulares que suelen darse espontáneamente a lo largo de la vida en residencia. Es un deseo genuino y que forma parte de la experiencia de intercambio y que se celebra con mucho entusiasmo y curiosidad.
La Cité Internationale des Arts organiza, semanalmente, una jornada que ha denominado *Ateliers ouverts : pratiques ralenties*. Cada miércoles y con una duración aproximada de tres horas, la apertura de estudios se ofrece no sólo a los artistas en residencia sino también al

público general y a expertos. La logística interna posibilita que un número aproximado de ocho o diez artistas, previamente agendados, abran sus puertas y compartan la producción en un ecosistema artístico de lo más variado y con distintas disciplinas involucradas. Algunas jornadas ofrecen eventos en el contexto del Auditorio, o del Café des Arts, o en los Ateliers Collectifs. Nunca una jornada se parece a la otra.

Hay aquí un punto interesante que nos permite reflexionar sobre el trabajo y la producción en el contexto de residencia: si consideramos, como decíamos inicialmente, que la residencia artística tiene por finalidad la concreción de un tiempo distinto cuya espesura pueda verse nutrida y a la vez *confrontada* por el otro, la jornada de *atelier ouvert* supone ser un catalizador importante, y cuya dimensión se vuelve pública, para que la fecundación de lo otro sea posible.

Es, por decirlo de algún modo, la posibilidad de salir del propio trabajo para asumir una perspectiva diferente del proceso. El simple ejercicio de contar repetidas veces lo que se está pensando, las preguntas que están atravesando la investigación, los pasos que se imaginan por delante, aporta una fricción a la tarea en la que el artista se confronta con su trabajo y consigo mismo.

En este sentido, me interesa en particular la idea de un trabajo que se *hace visible*, en reemplazo por aquello que se *muestra*. Es decir, considerar la apertura de puertas como el modo de interrumpir un proceso y mostrarlo en su fragilidad más absoluta, en su condición porosa y vulnerable. Si es posible ponerlo en imagen, diría que se trata de abrir la puerta de una habitación en la que un juego está sucediendo, y contemplar ni más ni menos que eso mismo: un juego en su momento de despliegue.

Desde esta consideración es que diseño y monto un dispositivo para la apertura de mi estudio que permita narrar el pensamiento que está siendo ejecutado y que no ha terminado, como una respiración. Me propongo dar forma a un artefacto capaz de hacer visible la complejidad de unos cuantos meses de trabajo que se ven reflejados en acopios materiales de diversos formatos: escritos, notas, mapas, fotografías, dibujos, objetos, sonidos. El problema que se plantea es la convivencia de aquella mixtura material en un ecosistema sensible capaz de alojar la mirada del otro, como si se tratara del tiempo de una *respiración compartida*.

Nuevamente el cuaderno de montaje inspira el procedimiento para organizar un sistema de elementos que conviven en una condición precaria y provisoria: aquello dispuesto en las mesas se organiza en un hilo narrativo con un guión común: el río de papel.

Se presentan los ejes problemáticos del proyecto y también aquello que forma parte de la investigación inicial: nudos y preguntas iniciales; infancia: memorias del Sur; hipótesis: el río

Mapocho suena con el río Sena; memoria: un río es un cuerpo que recuerda; recolecciones: un río es una superposición de cosas; distopía: escribir el paisaje; procedimiento; ¿cuánto pesa un río?

Luego de la exposición de este trabajo en el contexto del 1er Congreso Internacional de Escenografía, surge el siguiente interrogante como puerta de salida y como incentivo para seguir profundizando: *¿cómo dar forma a un artefacto estético que queda sostenido por aquel respirar en conjunto?*

Bibliografía:

Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica.

Berger, J. (2012). El cuaderno de Bento. Alfaguara

HAN, B. C. (2019). Loa a la tierra. Un viaje al jardín. Herder.

Le Guin, U. (1989). La teoría de la bolsa de transporte de la ficción. En: Le Guin, U. *Dancing on the edge of the world: Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Grove Press, 1989. Traducción libre de Fernanda Carvajal. Publicado el 8 de Marzo del 2021 por *Oficios Varios*.

Pallasmaa, J. (2016). Habitar. Gustavo Gili.

Zumthor, P. (2004). Pensar la arquitectura. Gustavo Gili.

PAULO FREIRE EM CENA: RELATO DE DOIS PROCESSOS CRIATIVOS.

Mônica de Ávila Todaro. mavilatodaro@ufsj.edu.br
Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).
GT 1: Análisis de los procesos creativos.

Palavras-chave: Criação artística; Paulo Freire; teatro.
Resumo: O presente texto refere-se ao relato de experiência do processo criativo de duas produções artísticas, em Artes Cênicas e em Audiovisual, realizadas pelo Núcleo de Estudos Corpo, Cultura, Expressão e Linguagens (NECCEL), grupo de pesquisa do qual sou coordenadora na UFSJ e dentro do projeto "Pedagogia do corpo consciente". Os objetivos das produções foram: contar, em cena, a história de Paulo Freire com foco na ludicidade e problematizar o trabalho docente, via audiovisual. Sem dicotomizar corpo e mente, estudantes de Pedagogia, sendo seus corpos conscientes, atuam no teatro para trangredir a racionalidade de uma educação bancária e potencializar sua capacidade criativa.

Introdução

Acredita-se em um processo de criação artística que nega uma estética presa à uma noção de perfeição. A boniteza do processo criativo reside na busca por ser mais: mais consciente.
Revela e desvela o inacabamento, a continuidade. Não termina quando o espetáculo estreia: é um processo que está sempre aberto a alterações. Teatro e mudança: transição e rompimento.
O tema "Paulo Freire em cena", ao qual se refere esse texto, vem sendo estudado pelo Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos: corpo, cultura, expressão e linguagens (NECCEL) por meio de encontros para estudos, disciplinas do Programa de Mestrado em Educação e subprojetos submetidos ao Edital de Criação Artística, da Pró-reitoria de Extensão (PROEX-UFSJ). O referido Edital permite a concessão de duas bolsas, o que faz com que as/os bolsistas possam receber um valor mensal ao longo de um ano de processo criativo.
As duas experiências que serão relatadas fazem parte de um projeto docente mais amplo, intitulado "Pedagogia do Corpo Consciente", que coordeno desde 2017 no Departamento de Ciências da Educação (DECED) da Universidade Federal De são João del-rei (UFSJ).
O panorama recente do referido tema revela que Paulo Freire vêm sendo cada vez mais estudado como referência para a formação de professores. Vasconcellos, Gonçalves e Mira

(2023) realizaram uma pesquisa do tipo estado da arte sobre formação docente e os conceitos de Paulo Freire. As autoras buscaram analisar como os conceitos freireanos vêm sendo utilizados nas pesquisas em educação voltadas à formação de professores. O estudo foi realizado com base em artigos publicados nos últimos dez anos, pesquisados em duas bases de dados. Os resultados apontam, entre outros aspectos, os principais conceitos de Freire evidenciados nesses artigos, mostrando a amplitude e a atualidade da obra do autor nas pesquisas sobreformação docente.

De acordo com as autoras, no que tange aos conceitos que emergiram deste estudo,

> [...] foi possível identificar que, na base da SciELo, os que se fazem mais presentes estão ligados ao contexto dos educandos, temas geradores que emergem desses contextos: dialogicidade no processo educativo e a busca pela práxis. Já na base da ERIC, existe uma presença bem acentuada dos conceitos da pedagogia crítica, da educação libertadora e da conscientização,evidenciando temáticas voltadas à libertação do sujeito oprimido por meio da conscientização (Vasconcellos, Gonçalves e Mira, 2023, p. 14).

A lacuna encontrada diz respeito ao objeto de interesse do NECCEL, ou seja, inspirar-se nas obras de Paulo Freire para criar em artes cênicas. Para avançar na construção de um conhecimento que se quer crítico, a questão que nos movimenta é: O que podem as obras e a vida de Paulo nos ensinar sobre educação quando trazidas para a cena teatral? O objetivo, da pesquisa e do processo criativo, é corporificar as palavras escritas nas obras de Paulo Freire, colocando-as em cena, em busca da construção de uma Pedagogia do Corpo Consciente. Os objetivos específicos das produções foram: contar, em cena, a história de Paulo Freire com foco na ludicidade e problematizar o trabalho docente, via audiovisual.

Referencial teórico

O tema surgiu a partir dos estudos de duas obras de Paulo freire: 1) Professora, sim. Tia, não: cartas a quem ousa ensinar. 2) Cartas a Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis.

O primeiro livro estudado trata da problematização do trabalho docente. Nele, Freire nos movimenta a pensar na desvalorização da profissional da educação, mulher, que quando considerada como “tia” é idelogicamente retirada de seu lugar de trabalho. Freire (2019) ressalta, na referida obra, a importância dessa temática, por acreditar que:

> A tentativa de reduzir a professora à condição de tia é uma "inocente" armadilha ideológica em que, tentando-se dar a ilusão de adocicar a vida da professora, o que se tenta é amaciar a sua capacidade de luta ou entretê-la no exercício de tarefas fundamentais. (Freire, 2019, p. 47).

A segunda obra traz em seu bojo a correspondência entre Paulo Freire e sua sobrinha Cristina, uma profissional da saúde e da educação. O livro apresenta a vida pessoal e profissional de Freire com destaque para a forma criativa e inovadora com a qual lidou com os desafios da educação. Trata-se do contexto brasileiro no qual a desigualdade política e social se revela por meio do analfabetismo, da fome, do poder, da democracia e da desigualdade.

Portanto, a inspiração das duas experiências veio da referência de Freire em diálogo com outros importantes autores: Huizinga, bell hooks e Augusto Boal. Os conceitos aos quais nos dedicamos, nas duas experiências, foram : Corpo consciente (Freire, 1985); Educação bancária (Freire, 1987); Ludicidade (Huizinga, 2012); pedagogia engajada (hooks, 2013); e o fazer teatral (Boal, 1983).

Corpo consciente é uma expressão criada por Freire e que pode ser compreendida como "[...] o corpo que escreve, o corpo que fala, o corpo que luta, o corpo que ama, que odeia, o corpo que sofre, o corpo que morre, o corpo que vive!" (Freire, 1985, p. 20). Afinal, somos nossos corpos conscientes quando pensamos e atuamos criticamente em sociedade e em cena e essa é uma experiência única, intransferível.

Entendemos que a educação bancária (Freire, 1987) precisa ser problematizada porque reproduz práticas nocivas, já que condiciona a comportamentos que não valorizam o papel do corpo e da ludicidade na aprendizagem.

A concepçao de ludicidade no processo criativo é orientada pelo pensamento de que o jogo "[...] é uma forma específica de atividade, como forma significante, como função social, ou seja, o jogo como fator cultural da vida." (Huizing, 2012, pp. 6-7).

Uma pedagogia engajada é, para bell hooks, aquela na qual se ensina e se aprende transgredindo. Nas palavras da autora, "O foco central da pedagogia engajada é capacitar estudantes para pensar criticamente. Tem por objetivo recuperar a vontade dos estudantes de pensar e a vontade de alcançar a total realização." (hooks, 2020, p. 33).

O fazer teatral que queremos vai ao encontro do que Boal (1983, p. 17) afirma: "Qualquer pessoa pode começar a fazer teatro quando sentir necessidade disso. Não estou contra os profissionais, mas estou contra o fato de as representações se limitarem a profissionais.Todos devem representar!".

Diante da síntese do quadro teórico que orientou e embasou nosso processo criativo, podemos afirmar que nas duas experiências, trabalhamos com não-atrizes (atores) que em sua formação como futuras/os professoras/es se dispuseram a escrever, falar e se expressar como corpos conscientes que queriam colocar em cena, de maneira lúdica, as obras de Paulo Freire, corporificando suas palavras, na busca pelo direito de representar e na luta contra uma educação bancária e a favor de uma Pedagogia engajada.

Método

A estratégia geral das duas experiências vivenciadas previu o seguinte procedimento: leitura individual da obra; encontros virtuais para estudo e debate; exercícios de escrita das cenas; encontros presenciais pautados em jogos, movimentos corporais e experimentações cênicas; construção do texto; ensaios; pré-estreia com debate com a plateia; reorganização do experimento (espetáculo); apresentações; auto-avaliação e avaliação do processo criativo.

O contexto das experiências foi virtual e presencial. Os encontros virtuais aconteceram via Googlemeet e os presenciais foram realizados na Universidade Federal de São João del-Rei, no campus Dom Bosco, na Sala Paulo Freire. Para cada uma das experiências, o processo criativo se deu perfazendo 20 h semanais de trabalho ao longo de um ano.

As (e os) participantes foram sujeitos de sua ação criadora, e não objetos. Isto significa que todas as pessoas envolvidas no processo criativo participaram ativamente da construção do texto dramatúrgico e da criação dos objetos de cena e do cenário. No primeiro experimento, contamos com treze pessoas: quatro membros da comunidade externa e nove estudantes, sendo dois bolsistas. No segundo, tivemos a participação de dois membros da comunidade externa e quatro estudantes, sendo duas bolsistas.

Relato das experiências e resultados

O processo criativo que resultou no audiovisual “Professora, sim; Tia, não (?)” foi vivido totalmente à distância por causa da pandemia da Covid 19. A questão que nos moveu à época foi: Se a sala de aula foi transferida para uma tela, como representar, via audiovisual, a sobrecarga de trabalho dos profissionais da educação?

Ao longo do processo de criação, foi possível experimentar, via Google Meet, jogos teatrais imbricados com a tecnologia, o corpo e a voz. Caminhamos, virtualmente, entre signos, significados e sentidos: o que vemos, o que ouvimos, o que queremos mostrar, o que é para ser ouvido (inclusive o som do silêncio) e o que sentimos. Vivenciamos o uso de câmera e de microfone, com exercícios de aproximação e afastamento, para familiarizarmo-nos com os

recursos tecnológicos que atravessaram nosso caminho de construção do produto. Cada participante passou pelo processo de autodirigir-se, gravar-se, enquadrar-se no espaço, tudo isso utilizando seu aparelho celular, com câmera, além de explorar outros recursos técnicos, como sonoplastia, iluminação, figurinos, caracterização e cenário. O roteiro consolidou-se em 12 cenas, coletivas e individuais.

O experimento audiovisual, que nasceu a partir de uma obra de Freire, foi um convite ao não comodismo, um chamado à liberdade para não "[...] deixar como está para ver como fica." (Freire, 2019, p. 86). Por meio do legado de Paulo Freire, reconhecemo-nos como educadores e educadoras democráticos/as que assumem "[...] a educação como um ato político, por isso não neutro." (Freire, 2019, p. 83). A crítica à alienação foi traduzida no processo criativo como uma cena cômica aqui retrada por meio de um print da tela.

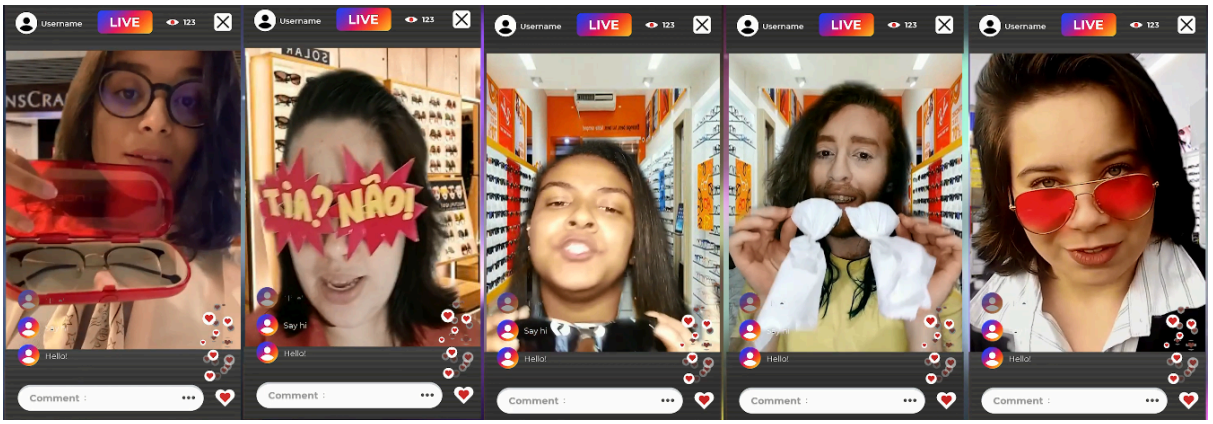


Imagem 1. Print da tela feito pela autora.

Na imagem 1, corporificamos as ideias que Freire apresenta-nos na obra: algumas virtudes indispensáveis ao educador e à educadora comprometidos/as com o fazer pedagógico. A cena foi inspirada nas *stories* de redes sociais. Nelas, vendemos nas "Óticas Paulo Freire" os óculos de ler o mundo, os óculos das virtudes: o da humildade, que exige de nós coragem e respeito a nós mesmos e aos outros, além de bom senso e amorosidade com os alunos e com o ensinar (Freire, 2019); o da coragem, que sabe da concretude do medo, mas o enfrenta; o da decisão, que nos mostra que é preciso rupturas para poder existir (Freire, 2019); o da paciência, que precisa da tensão entre a impaciência, para não ser conformista, mas saber se portar diante da luta. Por último, com tom de humor debochado, trazemos o óculos cor-de-rosa, o qual mostra que algumas pessoas lêem o mundo sem o mínimo pensamento crítico.

No segundo experimento cênico, “Paulo Freire, eterno menino”, o processo criativo aconteceu de maneira totalmente presencial. Depois de lermos a obra individualmente e de debatê-la coletivamente, buscamos experienciar, corporalmente, o contato com nossas crianças interiores, explorando a curiosidade como uma qualidade transformadora e orgânica para o movimento de aprendizagem e de criação artística. Por meio da ludicidade (jogos, brincadeiras e exploração de brinquedos e de objetos), gerou-se a presença de uma curiosidade epistemológica, que foi crucial no processo de criação do fazer teatral. Uma das dimensões fundamentais para o processo criativo foi o debate: ideias, problemas, inquietudes e desafios. Uma das experimentações pode ser vista na imagem 2.



Imagem 2. Fotografia feita pela estudante Maria Clara Toindé.

Na imagem 2, vemos a representação lúdica da sombra de uma mangueira, o boneco Paulo Freire e as/os estudantes em cena. A corporificação da presença marcante das árvores na vida de Freire foi necessária porque foi à sombra de uma mangueira que ele rabiscou suas primeiras letras. Para o autor: “As árvores sempre me atraíram. [...] As boas vindas que suas sombras sempre dão a quem a elas chega. [...] que nelas repousam.” (Freire, 1995, p. 15). Nessa cena, o lugar de aconhego é também o território criativo, no qual experimentamos ser nossos corpos inteiros, presentes, vivos e conscientes da importância de levar a vida e a obra de Freire para as crianças.

Os resultados provisórios da pesquisa "Pedagogia do corpo consciente" indicam que foi possível responder diretamente ao objetivo proposto, ou seja, corporificar as palavras escritas nas obras de Paulo Freire, colocando-as em cena, em busca da construção de uma Pedagogia do Corpo Consciente. Tais resultados demonstraram que é possível colocar as ideias de Freire em cena, por meio de um processo criativo coletivo, desde que estejam nele resguardados os pressupostos teóricos de uma pedagogia teatral crítica e engajada. O engajamento das/os estudantes e a devolutiva da plateia foram registrados por escrito em um caderno de notas que colocamos na saída do espetáculo a fim de que plateia e elenco pudessem nele deixar suas palavras. Desse dados coletados, pudemos extrair sentimentos e sensações, como: emoção, leveza, esperança, gratidão, felicidade e inspiração.

Conclusão

Nosso objetivo, nesse texto, era apresentar de forma sucinta duas experiências que foram fruto de dois processos criativos.

A contribuição da pesquisa e das experiências relatadas, para o teatro e para a educação, diz respeito à formação de professoras/es, não-atrizes/atores que, ao criarem e representarem, trangridem a racionalidade de uma educação bancária e potencializam sua capacidade criativa.

Para processos criativos futuros, sugerimos que mais educadoras/es pesquisem as obras de Paulo Freire a fim de contribuir com a disseminação do legado do patrono da educação brasileira. Afinal, colocar em cena suas obras significa levar à plateia suas ideias revolucionárias, tal qual afirmam Todaro e Cachioni (2021, p. 3) "Em sua responsabilidade ética e política, Freire, em suas obras, denuncia a insensatez e a brutalidade daqueles que, sendo opressores, recusam o movimento e a mudança da vida.".

Referências:

Boal, A. (2005). *Jogos para atores e não atores.* Civilização Brasileira.

Freire, P. (1985). *Por uma pedagogia da pergunta.* Paz e Terra.

Freire, P. (1994). *Cartas a Cristina.* Ed. Paz e Terra.

Freire, P. (1995). *À sombra desta mengueira.* Olho d'água.

Freire, P. (2019). *Professora, sim. Tia, não.* Olho d'água.

Hooks, Bl. (2013). *Ensinando a transgredir.* Martins Fontes.

Huizinga, J. (2012). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.* 7.ª ed. Perspectiva.

Todaro, M. y Cachioni, M. (2021). O legado de Paulo Freire sobre a velhice: história de vida e o contexto brasileiro atual. *Práxis Educativa*, v. 16, p. 1–9, 2021. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/16554 Acesso em: 29 abr. 2024. https://doi.org/10.5212/PraxEduc.v.16.16554.047

Vasconcellos, M. de F., Gonçalves, C. C. M., & Mira, M. M. (2023). Paulo Freire e formação docente: uma pesquisa do tipo estado da arte. *Linhas Críticas*, *29*, p. 1-22. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/47518/38265 Acesso em 26/04/2024. https://doi.org/10.26512/lc29202347518

MODOS DE EXTENDER GUÍAS PARA LA RECONEXIÓN.

María José Trucco. maiotrucco@yahoo.com.ar
Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Diego Anselmi. diego.anselmi@gmail.com
Facultad de Arte, UNICEN.
GT 10: Campo sonoro y universos dramáticos.

Palabras clave: Biosonificación; comunicación interespecífica; dramaturgia recolectora; escucha activa.
Resumen: El artículo observa posibilidades teatrales de guiar la atención para establecer conexiones significativas con los ambientes que habitamos.
Para ello nos adentramos en *GUÍAS, pieza teatral sonora*, donde analizamos algunos detalles del proceso de creación y la propuesta de vinculación que propone. Así, nos enfocamos en la escucha como acción; trabajamos sobre el concepto de dramaturgia recolectora y reflexionamos sobre las posibilidades de comunicación que brinda el mundo vegetal en tanto puerta de acceso a la reconexión con la tierra que nos conforma.
La pieza forma parte de una investigación más amplia sobre acciones para extender la conciencia hacia la noción de interdependencia con elementos diversos, seres humanos y más que humanos.



Crédito de foto: Catalina Di Césare.

Situarnos

¿Dónde está? Le invito a recorrer este espacio con la mirada. ¿Una planta está llamando a su atención? ¿Puede acercarse? Con la vista, trasladándose hacia ella, tendiendo una mano o a través de su perfume. ¿Cómo es? Obsérvela. ¿De qué le habla su forma? ¿En qué porción de tierra echa raíz? (Trucco, 2023).

Presentamos *GUÍAS*, una experiencia de contacto con ciclos de nacimiento y muerte a través del vínculo con plantas. Una pieza teatral sonora para ser ejecutada con auriculares y en contextos favorables para sumergir la atención en materias vegetales, como una plaza, un parque, la huerta, jardines, veredas, campo traviesa. La obra hace una propuesta específica para la audiencia: escuchar la pista a la vez que se realizan acciones de vínculo con plantas, tal vez riego, cosecha, transplante, poda, siembra, raleos, abonos, caminatas, descanso en copresencia.

¿De qué modo puede la escucha ser un vehículo para mover la atención hacia el pedazo de tierra que una es? ¿De qué modo esta pieza construye la re/presentación y opera como siembra de otras imágenes? ¿Cuáles convivios se abren en una obra sin actores de cuerpo presente y donde lo que aparece es el cuerpo de la audiencia? Una convocatoria a estar.

En el marco del Congreso se realizó una escucha sincrónica de la pieza en la Plaza Independencia de la ciudad de Tandil, donde cada integrante de la audiencia llevó su propio reproductor de audio y auriculares que permitieron autonomía de acción y movimiento.

Procedimientos

La obra está construida a partir de un *texto* creado desde sedimentos de apuntes de cuadernos escritos durante un muy extenso período de tiempo. La estructura dramática resultante en su versión final está compuesta por:

- *Dueto* entre una mujer y un hombre que intercambian reflexiones sobre 5 núcleos de sentido -Hay instantes, Lo Otro, Vacío, Morir, Parece que es una cosa y es otra-;
- 5 *Plantas* en primera persona que intervienen a lo largo del relato;
- y un *Guía Campesinx* de la experiencia que se dirige al oyente.

La obra transfiere la *acción* a la audiencia, le propone explorar el *espacio-tiempo* donde acontece la obra y enfocar la atención en la membrana porosa entre adentro y afuera, entre el sí-mismx y la tierra. Las plantas se presentan como médiums, como misteriosos agentes de contacto en tanto la instrucción “escuchar la pista a la vez que se realizan acciones de vínculo con plantas” es abierta y permeable, pues cada quien puede hacer comunicación del modo que le sea dado.

Toda la pieza está contenida en una pista de audio, que se despliega en distintas versiones según la ejecución del intérprete. El diseño de sonido estuvo a cargo de Ignacio Villa quien en correspondencias entre el equipo de trabajo cuenta:

En el diseño de sonido se pueden reconocer tres líneas de experimentación que encuentran un diálogo posible en la pieza final. Algunas de esas investigaciones fueron iniciadas en 2011 con un proyecto realizado en una reserva de bambú en Sapukai, Paraguay, en el que se compuso música para estimular el crecimiento de un huerto durante un período de tiempo determinado. A través del trabajo diario en el huerto, se buscó provocar una simbiosis entre la composición y el entorno: podría decirse que se trataba de una música inspirada en la coexistencia con el mundo vegetal. En ese sentido, el trabajo en GUÍAS supone una ampliación de los campos de inspiración y referencia.

En primer lugar, se trabajó con grabaciones de campo y registros realizados en los viveros de Cazón (Saladillo, Provincia de Buenos Aires) durante una breve residencia de inmersión en el proyecto durante diciembre de 2022. En esta etapa, se utilizó una grabadora Tascam DR40, un micrófono shotgun Sennheiser MK400 y un par de micrófonos piezoeléctricos de construcción casera.

Además del registro de distintos ambientes -murmullo de hojas con el viento, crujidos en el bosque, pasos entre las pasturas, letanías nocturnas de la pampa bonaerense-, también se recolectaron durante las caminatas cortezas secas, hojas, semillas, vainas y varas de bambú. Procesados con reverb y delay, esos restos vegetales inspiraron una serie de improvisaciones con las sonoridades que pudieran extraerse de su ejecución. Esas sesiones fueron grabadas y pasaron a formar parte de una primera biblioteca de audios.

La segunda línea de composición sonora está relacionada con ciertos discos icónicos de la música ambient de los 70 y tempranos 80, tales como "Music for Plants" de Stevie Wonder; "Mother Earth Plantasia" de Mort Garson; "Green" de Hiroshimi Yoshimuri; y "Through the Looking Glass" de Midori Takada. Estos álbumes diseñaron un espacio sonoro que describe con contundente imaginación una relación posible entre la composición musical y el universo natural. En sintonía con los imaginarios propios de la ciencia ficción, el uso del sintetizador como instrumento principal contribuyó a definir la construcción de un paisajismo sonoro que podía ilustrar tanto el espacio exterior como el misterioso universo vegetal. Bajo esta inspiración, entonces, se produjeron una serie de piezas, echando mano a sintetizadores digitales y analógicos y máquinas de ritmos.

La tercera línea refiere a una serie de experimentaciones realizadas con un biosonificador construido por Spad Electronics, un fabricante italiano de instrumentos electrónicos. Basado

en el proyecto open source MidiSprout Biodata Sonification, este sencillo circuito captura las variaciones eléctricas internas de cualquier organismo y las convierte en señales MIDI. Conectado a un sintetizador o una máquina de ritmos, el simple contacto de un par de electrodos con las hojas de una planta es suficiente para generar una secuencia de notas, es decir, una melodía. El circuito es alimentado con una batería de 9V, con lo cual es un sistema que permite absoluta movilidad.

Los experimentos vinculados a la música con plantas proliferaron en la última década. En este contexto, los planos de fabricación de este circuito -que requiere un chip 328P, común en proyectos Arduino, y unos pocos componentes-, están disponibles desde hace años en Internet. Spad Electronics ofrece la posibilidad de adquirir el aparato ya montado o, por la mitad del costo, los componentes para hacerlo unx mismx. MidiSprout, originalmente un proyecto open-source, encontró un buen nicho entre consumidores New Age y comercializa ahora Plant Wave, un pequeño aparato de diseño minimalista que permite a sus usuarios producir música "relajante" con sus plantas favoritas y cuenta incluso con una radio online en la que se transmiten grabaciones de música generadas con este dispositivo.

El trabajo con el biosonificador y varias plantas domésticas agregó al archivo una serie de improvisaciones "generativas", según la categoría de Brian Eno para definir a la música aleatoria que se construye con fórmulas y procesos que favorecen la indeterminación en la composición.

Una vez recibidas las grabaciones de las voces que interpretan el guión de la pieza, fue posible trabajar en el proceso final. Éste consistió en combinar el elemento narrativo con la biblioteca de músicas, ruido y paisajes sonoros compuestos y registrados en esos dos meses de trabajo. El software Ableton Live, con sus múltiples herramientas de edición y posibilidades de manipulación de muestras sonoras, fue la plataforma ideal para combinar los elementos y arribar así al resultado final.

Las voces del *Dueto* fueron interpretadas por Diego Anselmi y Ximena Romero, actores y amantes de plantas. Quienes encarnan *Plantas* son personas que tienen alguna ocupación también vinculada a este tema, un viverista, un cultivador de pecanes, una fitoterapeuta, una hechicera y un niño que vive en pueblo de viveristas; son Pepe Bramajo, Fernando Brinkman, Rocío Martínez, Andrea Bianco, Vito Bianchi y nos *Guía*, Edgardo Costa, pintor y degustador de cielos.

La pieza tiene un soporte papel donde figuran las instrucciones de escucha en formato fanzine, realizado por Ediciones Margaritas con dibujos de Teresa Arce; las fotos las suele hacer Catalina Di Césare; y el texto y la dirección son de María José Trucco.

La escucha como acción.

La pieza quiere en sus más honestas intenciones ser una invitación a sintonizar la atención, en principio a través de la escucha de un relato que por el momento calificaremos como *fragmentario*.

Como señalamos antes, la narrativa de la pieza está articulada por una persona que oficia como guía de la experiencia, a quien llamamos *Guía campesinx*. Este personaje, nos conduce por una serie de propuestas abiertas de acción que van construyendo el modo en el cual cada integrante de la audiencia se apropia de la experiencia. Alguien con quien establecemos una comunicación directa, alguien que nos habla, que nos convoca a una aventura. Una vez más es importante señalar que si bien hay una experiencia sincrónica, cada persona hace un recorrido propio. Escucha y hace algo con ello. Actúa. O al menos es invitada a ello.

> (...) ¿Qué acción imaginó para hacer parte de esta experiencia? ¿Trasplante? ¿Poda? ¿Riego? ¿Observación? ¿Abono? ¿Recolección? ¿Copresencia? La propuesta es que pueda practicar simultáneamente ambas situaciones de escucha.(...)
>
> (...) Tal vez sea un buen momento para descansar, para tomarse unos minutos con la cabeza, la espalda, la pelvis, las piernas, los pies apoyados en el piso. Le invito a hacerlo, a buscar un sitio donde tenderse un momento. Caer. (...)
>
> (...) Es hora de levantarse. Plantar los pies en la tierra. Caminar. Caminar. Caminar. (...)
>
> (...) ¿Ha encontrado alguna semilla en este rato por acá?
>
> Le invito a buscar una, sostenerla en su mano, dejarla pesar. (...) (Trucco, 2023)

No hay quien asista con su mirada la situación. La audiencia está involucrada con su cuerpo en la acción y no se busca que alguien observe aquello que ocurre. Se produce así, un desplazamiento respecto a los "tres momentos de constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje o poético, y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador" (Dubatti, 2002, p.49-50). El estatus de la presencia física de los actores pasa a estar mediada por un audio y el público sosteniendo una acción de vinculación con plantas y otras derivaciones.

Ursula K. Le Guin en el artículo "Contar es escuchar" invoca a Walter Ong en la distinción entre la oralidad primaria o cuerpo a cuerpo y la oralidad secundaria mediada por algún tipo de tecnología, donde la distinción principal es que haya o no una audiencia presente ante el hablante. En el caso de la oralidad secundaria, la reciprocidad sería sólo virtual o imaginada. No hay intercambio, reciprocidad entre las partes. Por esto tal vez, en todas las funciones que

venimos realizando, el momento posterior a la escucha de la pieza se vuelva tan importante. Se observa una profunda necesidad de ir al encuentro con otras personas de cuerpo presente, con los humanos que trajeron el mensaje, para encontrarse a contar evocaciones, impresiones. Volveremos sobre el asunto, sobre la necesidad de darle densidad a ese momento y que la comunicación pueda afianzarse en una multidireccionalidad.
La pieza quiere en sus más honestas intenciones ser un medio, un acontecimiento que propicie la sincronización.

> Todos los seres vivos son osciladores. Vibramos. Seamos amebas o humanos, palpitamos, nos movemos rítmicamente, cambiamos rítmicamente; marcamos el tiempo. (...) Estar en sincronía - internamente y con el entorno- simplifica la vida. Perder la sincronía es incómodo o desastroso. Escuchar no es reaccionar, es establecer una conexión. Al escuchar una conversación o una anécdota, no sólo respondemos a ella, sino que nos sumamos, pasamos a formar parte de la acción. (K. Le Guin, 2018, p. 161).

Tal vez por eso en palabras de Thich Naht Hanh, la escucha es condición necesaria para el verdadero amor. O tal como señala Pauline Oliveros, música y creadora de técnicas de escucha profunda, “cuando escuchás, las partículas del sonido deciden ser escuchadas. La escucha afecta lo que suena. La relación es simbiótica. Cuando escuchás, el medio ambiente se vivifica. Este es el efecto que produce escuchar” (citado en IONE, 2023).
¿Qué afectaciones quedan entonces en los entornos donde la pieza suena, siendo una proposición de escucha de nosotras mismas a través también de las plantas que crean ese lugar?

Las plantas y los vínculos que se trazan

Si posicionamos nuestra atención en el ambiente en el que nos encontramos y a su vez comenzamos a reconocer y agudizar la curiosidad hacia la multiplicidad de voces que ahí ocurren, estaríamos adentrándonos en un campo multitudinario, incluso infinito. Decimos voces y con ello decimos emisiones de vibraciones que se están interrelacionando, alterando mutuamente, incidiendo. En cualquier ambiente, convivimos seres de naturalezas diversas y la invitación aquí es a entrar en la cuenta de esa polifonía para armar parentesco, abonar vínculos activos, lazos de confianza, de cuidado mutuo. Seguimos invitándonos a celebrar estar en la tierra.

Como categoría general, las plantas nos interesan por su sonoridad respetuosa, austera, murmurante, al oído, al límite de lo inaudible. Por su silencio, por su misterio, por lo indescifrable de varios de sus aspectos, por su multiplicidad, por su variedad, por su adaptabilidad, por su lejanía, por su frugalidad, por su exuberancia, por su posibilidad de comunicación con astros lejanos, por su captura lumínica, por su abundancia, por su diversidad química, por su metamorfosis, por su belleza, por su abrigo, por su permanente ayuda, por su atención y la lista podría seguir. Hablan, nos hablan, su presencia habla, ¡dice de todo!

Para la composición utilizamos sonidos provenientes de materias vegetales que hicimos sonar mecánicamente, que registramos del ambiente y que recolectamos por micrófonos de contacto y tradujimos con biosonificadores. Trajimos las plantas a primer plano para crear un espacio ficcional, pero en el vivo, en la ejecución, se produce una vibración añadida que entra en una nueva capa donde ocurre el enlace con las relaciones y comunicaciones que se pudieran establecer en ese momento. Capas menos tangibles aún que el sonido. Esta sutilización que se va produciendo nos interesa especialmente por el misterio que engendra, no sabemos muy bien si esto es así o qué tanto lo estamos imaginando, qué tanto es real, cuanta especulación o virtualidad está entrando en juego. Y entonces ahí, empieza a operar una tensión, que hace que nuestro interés quede capturado con la materia vegetal.

> (...) Quienes conocen, guardan mis semillas para el momento preciso. Unas bolas negras, lustrosas, deformadas, del tamaño de un guisante. Compactas. Escondidas dentro de un caparazón, una cubierta redonda formada por gajos sólidos que arman pinches. Están ahí, dentro de esa bola de espinas que a medida que se seca, se abre lentamente, y permite una dispersión generosa pero alerta. Atención: no ser ingeridas antes de tiempo. No podría manifestar en qué consiste la experiencia para aquellos que me incorporan en sus cuerpos en el umbral hacia el compostaje. Sí puedo percibir mi sentido efervescente, que tiende a atomizar partículas, que contiene la potencia de fermentación, que puede ser pura actividad, puro movimiento, puro estallido. Puedo activar el pasaje hacia la detención. Activar desarticulaciones, deshidrataciones, hibridaciones, deslices hacia otros compuestos químicos. (Chamico Datura Ferox, GUÍAS, 2023)



Crédito de foto: Catalina Di Césare

Una dramaturgia recolectora

> (...) dentro de la narrativa concebida como bolsa/barriga/caja/casa/atado pueden considerarse elementos necesarios de un todo que, en sí mismo, no se puede caracterizar ni como conflicto, ni como armonía, ya que su propósito no es el de la resolución ni el del éxtasis, sino el del proceso continuo. (K. Le Guin, 2021, p.12).

Apropiándonos y trasladando el concepto de *narrativas recolectoras* acuñado por Ursula K. Le Guin, consideramos *dramaturgias recolectoras* a aquellas que no se avienen a la estructura aristotélica de comienzo-nudo-desenlace, sino a todas aquellas maneras de composición teatral que se constituyen de elementos diversos, heterogéneos, que no necesariamente responden a una lógica de causa-efecto. En este modo de composición no hay un relato lineal ni es menester que haya un conflicto por resolver. Parafraseando a la directora Manuela Infante, podríamos decir que una *dramaturgia recolectora* consiste en componer espacio-temporalmente cuerpos, pensamientos, palabras, imágenes, sonidos, voces, acciones, etc.

En este sentido, queremos compartir algo de la gestación de la primera capa del texto dramático de GUÍAS. Como decíamos al comienzo, el *Dueto*, fue creado a partir de la recolección de sedimentos de cuadernos de apuntes y diarios personales. Estos textos se fueron agrupando por núcleos de sentido donde fue emergiendo el movimiento del pulso, de la expansión y contracción de la vida y la muerte. El primer texto de ese Dueto dice: "Hay instantes en los que una ve algo, algo que resulta importante, algo que necesita traducir a otra cosa. Importante: no olvidar." Y es así que queda inaugurado el tono, el campo de interés de esa conversación, donde se van colectando informaciones de distinto tenor que conviven en esta escena que se va construyendo.

Por el propio carácter del diario, esa escritura surge de la contemplación, de la observación de situaciones y el tono resultante se asemeja bastante a la conversación que emerge en la mente en el momento de una meditación, donde una queda en la observación, expectante ante los pensamientos y asociaciones que se suceden. Una cierta toma de distancia que permite hacer conscientes los pulsos.

En este sentido, las otras dos capas dramáticas *Plantas* y *Guía Campesinx* -que fueron escritas con posterioridad y al momento de decidir el procedimiento de la obra como pieza sonora-, colaboran y se orientan a afianzar esa intención recolectora en la experiencia in situ del oyente. Las *Plantas* entran casi como integrando un vademécum, se nombran las nociones o informaciones fundamentales sobre Jengibre, Artemisa, Chamico, Zinnia y Almendra y así participan en esta situación que está siendo dada. El *Guía Campesinx* sin embargo, propone el contacto con el ámbito en el que está ocurriendo la acción, un enlace que permite a cada unx traerse sus evocaciones, sus labores, sus imágenes, sus enlaces con ese momento y hac(s)er parte de la polifonía. Recolectarse a sí mismx.

Y es entonces que nos preguntamos en el marco de esta dramaturgia recolectora que a su vez va proponiendo una comunicación interespecífica in situ, si con Dubatti podríamos pensar en la pertinencia de un convivio teatral donde la relación, el ritual, esté ocurriendo en un vínculo más allá de lo humano.

La potencia de reconexión

Es entonces que el ámbito en el que ocurre la experiencia pasa a ser especialmente relevante para esta narración que se va desplegando por capas, con voces dispersas, con diálogos y con indicaciones. Un poema práctico, una guía para estar en contacto donde la recolección opera como procedimiento activo para el público, sea desde la literalidad de recolectar semillas, hojas u otros elementos vegetales, pero también como recolectores de la experiencia de sí.

> La suave curva de la concha que contiene solo un poco de agua, solo algunas semillas para regalar y recibir, sugiere historias de devenir-con, de inducción recíproca, de especies compañeras cuya tarea en el vivir y el morir no es terminar la narración, finalizar la configuración de mundos. Con una concha, una red, devenir humano, devenir humus, devenir terrano, adquiere otra forma: la forma serpenteante, sinuosa de devenir-con. (Haraway, 2019, p. 183-184).

En este sentido hay ámbitos más favorables para ir al encuentro de cuencos, bolsas, tramas, contenedores que abrigan un estar en la tierra interrelacionados. Continuamos abriendo la pregunta acerca de cómo abonar este espacio de reunión, como seguir nutriendo la experiencia de aprendizaje con plantas y hacer de esta experiencia una situación de comunicación multidireccional que nos reencuentre como habitantes de la tierra.

Bibliografía:

Dubatti, J. (2002). Cap. II: La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral. *El teatro jeroglífico*. Atuel.

Haraway, Donna J. (2029). Cap. 6: Sembrar mundos. En Haraway, Donna J. *Seguir con el problema.* Consoni.

K. Le Guin, Ursula (2018). Artículo Contar es escuchar. En Le Guin, Ursula K. *Contar es escuchar*, Círculo de tiza, Editor digital.
https://archive.org/details/contaresescucharursulakleguin/page/n15/mode/2up

K. Le Guin, Ursula (2021), *La teoría de la bolsa de la ficción.* Oficios varios.

Oliveros, P. (2005)) Meditaciones de Deep Listening. En Deep Listening. *Una práctica para la composición sonora* (pp.103). Dobra Robota Editora. En *Escuchar en sueños*, IONE. (2023) Dobra Robota Editora.

Trucco, M. J. (2023) *Guías, pieza teatral sonora*.

DEVENIR LESBIANO DEL TEATRO EN PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN DESDE EL ROL DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA.

Tatiana Luján Valdez. tatianalujanva@gmail.com
Universidad Nacional de Tucumán.
GT 4: Investigación a través de la propia práctica artística.

Palabras clave: Dirección escénica; lesbianismo; procedimientos de creación.
Resumen: Este proyecto de investigación teórico-práctica explora la creación de material escénico desde el rol de la dirección escénica, utilizando las teorías lesbotransfeministas. Examina cómo los modos de hacer del lesbianismo y la militancia pueden des-heteronormativizar el teatro y sus procedimientos tradicionales, que naturalizan la violencia y la opresión. La investigación aborda el "devenir lesbiano" del teatro. Utiliza una metodología cualitativa mediante un laboratorio de investigación para recopilar y analizar vestigios del proceso creativo, permitiendo reflexiones sobre la práctica artística.

Introducción

¿Cómo es posible que haya pocas reflexiones teóricas desde perspectivas feministas heterodisidentes, a pesar que las identidades disidentes estamos muy presentes en las prácticas escénicas? ¿Es posible que se sigan sosteniendo en la actualidad prácticas escénicas heterosexistas, violentas y opresivas, a pesar de la fuerte lucha social que los movimientos feministas vienen dando en nuestro país en los últimos años? ¿Cómo podríamos revertir esto?
Las producciones desde perspectivas heterodisidentes en el teatro en general y en el tucumano en particular existen, pero siguen siendo excepciones. La norma teatral sigue reproduciendo el heterosexismo imperante en la sociedad, el machismo, la violencia y la opresión. Se sigue normalizando, por ejemplo, ejercer la dirección escénica desde lugares verticalistas y jerarquizados; la violencia en los procesos de producción, que se arremete contra los cuerpos e identidades que se corren de las normas, y que se disfraza bajo las ideas capacitistas de talento y meritocracia; las lógicas de legitimación y circulación de obras que se sostienen sobre los pilares de la competitividad; las pedagogías violentas que someten a artistas en los procesos de formación, bajo la excusa de “sacar lo mejor del alumnx”; la opinión externa sobre nuestrxs cuerpxs, que intenta disciplinarnos bajo la idea de belleza hegemónica, aleccionándonos sobre cómo tenemos que vernos y hasta cómo tenemos que ser según el género al que fuimos asignadxs al nacer; la jerarquización de los roles que intervienen en la

producción de obras: autorx - directorx - actorx/performer - espectadxr, doblemente mediada por el género.

Es por estas características que considero que la práctica artística y teatral sigue reproduciendo lógicas de sometimiento para con las mujeres y las identidades disidentes. Considero el devenir lesbiano del teatro como una búsqueda orientada a poner en práctica una forma de hacer teatro cuyo objetivo es articular técnica, ética y estética con la perspectiva lesbotransfeminista, buscando escapar a formas machistas, violentas y opresivas. Por lo tanto, hago referencia al lesbianismo como una práctica política, no sólo como una orientación sexual (Wittig, 1992). Es decir, un posicionamiento disidente ante la heterosexualidad como régimen social obligatorio, y una propuesta de formas de vida que pueden aportar ética y políticamente al campo teatral actual. Formas lesbianas para fugarnos de la heteronormatividad. Pero ¿cómo vincular práctica teatral con teoría lesbofeminista?

Devenir lesbiano del teatro: aportes desde la teoría lesbofeminista

Monique Wittig, a partir de su artículo *No se nace mujer* (1981) acerca un marco teórico para pensar de qué manera podemos fugarnos del sistema, a partir de su afirmación: *las lesbianas no somos mujeres,* premisa que permitió un cambio del pensamiento filosófico feminista. Lo primero que va a explicar Wittig en aquel artículo, que luego va a ser su publicación teórica más importante, *El pensamiento heterosexual* (1992), es que la heterosexualidad es un régimen político, y como tal habla su propio lenguaje que hace mundo. La heterosexualidad establece normas y organiza la sociedad a través del lenguaje, que es dicotómico, y en el que las categorías de género son construcciones políticas necesarias para sostener dicho régimen. Es decir, hombre y mujer son categorías lingüísticas que organizan el mundo. La Mujer es un concepto que establece una manera de existir que responde a las necesidades de El Hombre, para perpetuar su lugar de poder dentro de ese régimen. La mujer, va a decir Wittig, tiene una relación de esclavitud con El Hombre, que se perpetúa a través del contrato del matrimonio. Así el régimen heterosexual ejerce una opresión sobre ella, y establece una diferencia de género que se cree natural a partir del sexo asignado al nacer. Sin embargo, esa diferencia sexual es una operación biopolítica, no una clasificación natural: es una tecnología de la heterosexualidad como régimen político, un conjunto de operaciones, procedimientos y técnicas de alta complejidad que se ponen en juego a través del lenguaje.

Por lo tanto, la heterosexualidad no es una orientación sexual, sino un sistema organizado que rige la sociedad tal como la conocemos hoy. Es la matriz de inteligibilidad con la que leemos el mundo y establece las normas a partir de las cuales se codifica la cultura. Infiere Wittig

que, si el género no es natural, es una construcción, y se puede por tanto de-construir. Desarmar esta idea nos permite pensar que *naturalmente* no se nace mujer u hombre, sino que se llega a serlo a través de asignaciones políticas que se hacen culturalmente mediante el lenguaje. Por consiguiente, si tanto hombre como mujer se llega a ser (y no es una operación que sucede por naturaleza), también se puede llegar a no serlo. ¿Para qué? Para huir de ese sistema de opresión, para abrir nuevas líneas de deriva respecto a ese devenir impuesto.

Pero, ¿cómo fugarnos de la categoría mujer? Es ahí donde aparece para Wittig la Lesbiana como tercera categoría. La Lesbiana, al rechazar la heterosexualidad, no tiene vínculo con el hombre, no firma el contrato del matrimonio, no depende económica, ni emocional, ni política, ni ideológicamente de aquel, y por lo tanto escapa de este binomio linguístico hombre-mujer. Y es allí donde la existencia de lxs lesbianxs cobra sentido, porque somos la falla del sistema. Somos la rendija por la cual podemos empezar a soñar otro mundo. Un mundo no heterosexual. Ésta es la potencia de lx lesbianx como construcción política: la posibilidad de crear realidades otras.

Si la heterosexualidad es un régimen político, y organiza y configura socialmente todo, podríamos pensar entonces que existe una forma de teatro que se corresponde con la hegemonía heteronormativa, capitalista, colonialista, capacitista, cis-sexista y patriarcal de ese régimen político: un teatro heterosexista, machista y violento. Es allí donde considero un posible devenir lesbiano del teatro como estrategia de fuga. ¿Cómo luchamos lxs lesbianxs para crear otras formas de existencias? ¿Qué estrategias desarrollamos las tortas, las marikas, las travas, los trans, lxs no-binarixs para desarmar-nos, aunque más no sea un poco, del régimen político heterosexual? ¿Y qué de esas estrategias nos pueden servir para re-pensar las formas de hacer teatro?

Creación escénica: reformulación de procedimientos desde una ética tortillera

Lesbianizar el teatro no implica sólo hacer obras sobre temáticas lésbicas, o desarrollar una práctica exclusivamente por y para identidades lésbicas. Lesbianizar el teatro implica proponer formas de hacer arte y hacer mundo desde una perspectiva lésbica, que es, como propone Wittig, una perspectiva de fuga. “Pierre Bourdieu afirmaba que para cambiar el mundo, es necesario cambiar las maneras de hacer el mundo, es decir la visión del mundo y las operaciones prácticas por las cuales los grupos son producidos y reproducidos” (citado en flores[49], 2021, p. 179)**.**

[49] Val Flores elige utilizar minúsculas para escribir su nombre, una elección que hizo hace algunos años, similar a la decisión de la teórica y educadora afroamericana bell hooks. La filósofa explica que esta es una forma de

Por esto considero que, para lesbianizar el teatro hay que reformular procedimientos de creación desde una ética tortillera; porque los procedimientos son, al fin y al cabo, *modos de hacer*. val flores va a decirnos que:

> Un procedimiento es una forma de actuar, el ejercicio de un método sin perímetros definidos y, muchas veces, sin voluntad que lo regule. En un procedimiento hay registro histórico de normas sociales, culturales, sexuales y, a la vez, un repertorio potencial de tensiones y convulsiones de esas normas (flores, 2021, p.196).

El procedimiento artístico es la praxis en donde se relacionan modos de vinculación, formas de hacer y pasos a seguir que permiten la creación. Me interesa pensar entonces, qué procedimientos lesbianos puedo proponer en particular desde el rol de la dirección.

Entiendo a la dirección escénica, desde la perspectiva de los feminismos, como aquel rol que se ocupa en un proceso creativo, y que implica generar un espacio que posibilite sacudir y potenciar los deseos de un colectivo de trabajo. Considero a lx directorx como facilitadorx de un espacio en donde pueden cohabitar los múltiples deseos que aparecen en el acto creativo, en donde circula la palabra, se legitiman los sentires y las opiniones de todos los miembros del equipo, y se toman decisiones colectivamente.

Es a partir de esas características que propuse en 2021 un laboratorio[50] de creación en donde poner a prueba mis supuestos sobre el devenir lesbiano del teatro. Para esto propuse la ejecución de cuatro procedimientos de creación que reformulé a partir de algunos conceptos desarrollados en el texto poético *Borrador de un diccionario para las amantes* (1981), escrito por Sande Zeig y Monique Wittig. Conformé un equipo diverso, con artistas provenientes de distintas disciplinas y diferentes recorridos de militancia. La propuesta devino en una obra que se llamó *Herejía. Manual para una obra de (no)teatro*, y que estuvo en cartelera en Tucumán desde diciembre de 2021 hasta marzo de 2023.

---

desafiar la supremacía del ego, *"un gesto político que apunta al desplazamiento de la identidad y el lugar central del yo en el texto, una estrategia poética y una táctica visual de minorización del nombre propio, de problematización de las convenciones gramaticales, de dislocación de la jerarquía de las letras"*, en sus propias palabras, tal como lo explica en la entrevista en Página 12, titulada: "Cuando solo se habla la lengua del Estado hay una domesticación de la imaginación".

[50] Este laboratorio de creación escénica fue un trabajo colectivo que empezó con la idea de desarrollarse en tres meses, y terminó durando dos años. Me acompañaron en este proceso Camila Valdez (bailarina, performer), Rita Divece (bailarina, cantante, performer), Lautaro Cecil Corres (músico), Sol Rodriguez Díaz (artista visual, música), Belind Quinteros (fotógrafx), y Andrea La Chicho Campero (actriz, bailarina, drag, performer). Y finalmente, cuando al trabajo le dimos forma de obra e hicimos funciones en el ámbito del teatro independiente tucumano, nos acompañaron en diferentes momentos Samantha Plaza Monroy, Laurel Infante, y Camila Delgado. Un gran equipo de artistas y hacedores del campo cultural tucumano, y del colectivo lgbtttinb+.

Reflexiones desde la experiencia: apuntes sobre el desarrollo del laboratorio de creación escénica

Los procedimientos propuestos desde el rol de la dirección fueron los siguientes: *La fiesta, Hacer(se) maquina, Guerra de amor y Hacer lengua.*

La Fiesta

Wittig y Zeig escriben sobre *La fiesta*:

> Entre las numerosas fiestas que celebran las amantes, hay una, llamada fiesta del amor, que puede adoptar toda clase de formas. (...) Eligen, por ejemplo, hacer de esta celebración una fiesta de flores. Entonces, durante los días que anteceden a la fiesta, ellas y sus amigas recorren el campo para recoger las variedades de flores, devastan los jardines, se las ve volver, cada tarde, montadas en yeguas y con los brazos llenos de cardos, de flores… (Wittig y Zeig, 1981, p. 82)**.**

Este procedimiento lo propuse como una invitación a lxs artistas a una serie de encuentros festivos. Desde el rol de la dirección armamos ese jardín donde desarrollar nuestra fiesta: un espacio donde trabajar con producciones artísticas de otrxs referentes lgtb+, que se fue llenando de música, imágenes, textos, videos, relatos, materiales que luego el equipo salió a buscar, y recoger los que más resuenen con nuestras vidas.

Considero que, para lesbianizar el teatro, es necesario traer a escena los relatos de nuestras vidas. Las vidas de personas lgtbiqnb+, que no son conocidas masivamente pero que están en todas partes. Los relatos hacen cuerpo, hacen géneros, construyen imaginarios posibles, es decir, crean sentidos. Si lo que necesitamos disputarle al teatro heteronormativo son los sentidos de nuestras existencias, de las formas en las que queremos y podemos existir dentro de la práctica escénica, ¿por qué no construirlo a partir de nosotrxs mismxs? Así, durante estos encuentros, se escribieron cartas, se compartieron fotos, se hicieron videos, se compusieron sonidos, y sobre todo, se construyeron relatos personales, pero en colectivo. Me atrevo a decir que fue una fiesta que tuvo flores, hojas, semillas, ramas, espinas, hormigas, rocío, colores y aromas muy variados, que dieron cuenta de nuestras particularidades, y que luego conformaron los relatos que dieron estructura a la obra.

Hacer(se) máquina

El diccionario define Hacer(se) con un sentido de transformarse, y máquina: como "un llamado a la tentación ante el que ninguna amante puede permanecer indiferente" (Wittig y Zeig, 1981, p. 142).

Pensé entonces, desde el rol de la dirección, que hacer(se) máquina es la tentación a la transformación. Una maquinaria poética de insumisión. Los encuentros de las materialidades empezaron a hacer un nuevo sentido. La transformación es poética y personal. La relación de los cuerpos, el espacio, las imágenes, los sonidos, produce transformaciones donde aparecen nuevas materialidades poéticas que se convierten en escénicas. Cada encuentro va permitiendo la construcción de partes, engranajes de esa maquinaria que se van transformando para convertirse en la materialidad de la obra. En nuestro caso, esas materialidades fueron cuerpos en escena, que narraban poéticamente relatos de nuestras vidas personales, a través de imágenes proyectadas en vivo y la ejecución de música, también en vivo.

Guerra de amor

Dice el diccionario: *"*Son las únicas guerras que tienen algún placer. Cuando dos amantes deciden emprender una guerra de amor, se conceden autorización mutua para desenvolver toda la crueldad y la delicadeza de que son capaces..." (Wittig y Zeig, 1981, p. 97).

Sobre este concepto pensé en la idea de salir a dar pelea, a través del sentido, de lo que decimos con la obra. Guerra de amor debiera sorprender tanto a quienes están formando parte del proceso creativo, como a les espectadores, y ponerles en tensión con delicadeza. Establecer el discurso de la obra, de una manera que dé batalla a lxs espectadores, dando un golpe y una caricia a la vez. Confrontar desde el sentido, pero también abrazar. Hacer dialogar la obra con el contexto social, dar el salto poético y político.

Escribe val flores "Lesbiana es una declaración de guerra y de amistad con el mundo, desde esa misteriosa intimidad de formas que nacen, explotan y desaparecen en el lenguaje…" (2021, p. 208). Resignificando desde el rol de la dirección, pienso: hacer del teatro lesbiano una declaración de guerra y de amistad con el mundo.

En nuestro caso, en el proceso de Herejía, decidimos hablar sobre cómo la heteronorma imprime violencias sobre nuestros cuerpos y subjetividades disidentes, en el afán de mantenernos dentro de ciertos parámetros de normatividad. Decidimos llevarle a les espectadores dinamitas que muestran toda la violencia machista y heterosexista que también existe en el arte, y mostrarles, desde nuestra vulnerabilidad, cómo es que sobrevivimos a situaciones de opresión, y la transformamos en herramientas para crear mundos otros.

Hacer lengua

Este procedimiento hace referencia a modificar el sentido de las palabras en busca de una lengua propia. El diccionario dice: “En virtud de todos los desplazamientos, deslizamientos y pérdidas de sentido que las palabras tienen tendencia a sufrir, llegó un momento en que no se referían ya a la o las realidades. Fue necesario entonces reactivarlas.” (Wittig y Zeig, 1981, p. 163).

Nos propusimos entonces, *Hacer lengua* en el proceso creativo. Resignificar palabras. Dar nuevos sentidos a nuestros relatos lesbianos. Identificar cómo nos re-apropiamos de las palabras, y registrar qué desplazamientos de sentidos hacemos en nuestro proceso creativo.

Así, por ejemplo, nos fuimos re-apropiando de palabras que tienen que ver con la religión, y pudimos resignificar relatos de nuestras infancias católicas. Como la gran mayoría de infancias y adolescencias del NOA (Noroeste Argentino), descubrimos que todxs nosotrxs fuimos criadxs en esa práctica, que fue parte constitutiva de nuestras subjetividades. La iglesia católica tiene gran influencia en las comunidades del NOA, siendo un espacio central de socialización. Sin embargo, sus prácticas y rituales excluyen a quienes tenemos identidades disidentes. Esto nos valió a cada unx de nosotrxs el exilio de nuestras comunidades, por ser consideradxs herejes de sus sistemas de creencias. Sin embargo, hoy nos reivindicamos como herejes, cuya etimología significa “libre de elegir”. E hicimos de nuestra obra una herejía que se volvió encuentro y rito, entre nosotrxs y con les espectadores. Les propusimos un encuentro en donde les invitamos a rezar con nosotrxs nuestras intenciones. Intenciones de nuevos mundos. Intenciones de otros horizontes posibles. Y les ofrendamos nuestras historias.

Reflexiones finales:

Escribe Vir Cano:

> Lo que más me gusta del pensamiento es lo mismo que me gusta de la experiencia amorosa: su potencia de conmoción, de abrir escenarios y experiencias nuevas, de arrojarnos a un territorio inesperado, de ampliar nuestros mundos afectivos, intelectuales, políticos, eróticos, éticos (Cano, 2022, p.113).

Esta investigación para lesbianizar nuestra práctica fue un proceso lleno de pensamiento y también lleno de amor, apostando a la confianza mutua y potenciando(nos) colectivamente, estimulando nuestros mundos afectivos, intelectuales, políticos, eróticos y éticos. Lesbianizar nuestro teatro nos implicó entrar en tensiones, incomodarnos y afectarnos, a la vez que

acompañarnos con el amor de quien aloja la vulnerabilidad compartida en un proceso que es con otrxs.

Considero que, en este intento por lesbianización del teatro, invité a lxs artistas a una experiencia de pensamiento, que se terminó conformando en una experiencia amorosa. Amorosa en el sentido de la potencia de la conmoción mutua, tanto para con nosotrxs, como para con les espectadores. Pero ¿cómo fue que llegamos a eso? ¿alcanza con enunciar procedimientos y seguirlos punto por punto, como una receta, para lesbianizar nuestra práctica? Pienso en nuestro espacio seguro y en la contención en el proceso creativo. Pienso en cómo, siete artistas que no nos conocíamos previamente, nos hicimos un espacio a fuerza de deseo, para mirarnos a los ojos, escucharnos, abrazarnos, hablar de nuestras experiencias, dolernos juntxs e imaginarnos mundos posibles para nosotrxs, para todxs. Pienso en la potencia que creamos colectivamente como respuesta a ese dolor. Pienso entonces que quizás sea eso lo que permitiría la lesbianización del teatro: "vulnerabilidad compartida y des/encuentro con lxs otrxs, riesgo común y sitio de reparación" (Cano, 2022, p.115).

Considero entonces que el teatro lesbiano es parecido al amor lesbiano, pero no en un sentido romántico o de amor de pareja, sino en el sentido en el que lxs lesbianxs, y personas cuirs en general, estamos preguntándonos por los afectos, tratando de construir horizontes distintos a los que el relato heteronormativo nos ha enseñado. Y entonces vamos por ahí, probando maneras otras, un poco desde la amabilidad y la ternura, otro poco desde la intensidad y el riesgo al dolor, apostando a construir, como dice Cano, "espacios donde sea posible ser vulnerables, donde haya lugar para el error, para el desvío, para compartir la potencia y el límite, y para ser algo distinto a lo que éramos antes de esos des/encuentros" (Cano, 2022, p.118).

La tarea de rasgar el teatro heterosexista será quizás un camino de nunca acabar, pero no por eso menos convocante, al menos para quienes sufrimos a diario la violencia del régimen político heterosexual, y con él la violencia machista y opresiva del teatro actual. Es necesario arremeter contra esas prácticas que tanto mal nos hacen artística y socialmente.

Estas reflexiones no pretenden ser una verdad absoluta ni acabada, sino un paso más en este camino de la reflexión sobre la de-construcción de nuestras prácticas artísticas; y se encuentran impulsadas por la confianza en lo que los transfeminismos nos han dado hasta ahora: la certeza de que la salida siempre es heterodisidente, anticolonialista, antiracista y sobre todo llena de furia travesti y de ternura tortillera.

Bibliografía:

Cano, V. (2022). *Po/éticas afectivas*. (1° edición). Editorial GALERNA.

Flores, v. (2021). *Romper el corazón del mundo: modos fugitivos de hacer teoría*. (1° edición). Editorial La Libre.

Wittig M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Editorial EGALES S.L.

Wittig M. & Zeig S. (1981). *Borrador de un diccionario para las amantes*. (1° edición). Editorial Lumen.

ACTIVISMOS BIOPOÉTICOS: UNA CARTOGRAFÍA DE ACCIONES AGENCIADAS EN LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA VIDA.

Claudia Valente. cvalente@campus.ungs.edu.ar
Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Cultura y lenguajes Artísticos, Universidad Nacional de General Sarmiento, Bs As, Argentina.
Cecilia Vázquez. cvazquez@campus.ungs.edu.ar
Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires.
GT 7: Poéticas en territorio: prácticas situadas y artes expandidas.

Palabras clave: Activismo biopoético; cartografía; semiosis.
Resumen: Este trabajo investiga poéticas ligadas al territorio para reconfigurar los diálogos entre la humanidad y lo viviente. Por medio de una cartografía conceptual, se analizan las operaciones poéticas generadas por colectivos activistas, la deriva en entornos naturales y la resignificación de materialidades situadas. Focalizamos en tres proyectos colectivos para indagar en clave posthumanista sus prácticas crítico-políticas. La lectura analítica identifica coincidencias entre los grupos acerca de la necesidad de profundización de las relaciones entre poética, activismo y medio ambiente, un cuestionamiento de las prácticas artísticas convencionales y la voluntad de establecer nuevas formas de relación con el entorno.

Este trabajo se dedica a analizar una zona de la cartografía en progreso sobre activismos biopoéticos situados preponderantemente en espacios naturales. Nos proponemos desglosar operaciones poéticas y comunicacionales de tres proyectos colectivos (Río feminista, Isla Invisible y Expediciones a Puerto Piojo). Estas iniciativas exploran modos de accionar comunes alrededor del territorio y la recuperación del medio ambiente, especialmente sobre las aguas y sus márgenes. Un rasgo destacado de nuestro análisis es la atención a la suspensión parcial de la objetualidad estética, ya que los colectivos relevados establecen una relación específica con la inteligencia de las materialidades situadas. Nuestro abordaje descriptivo analítico de las acciones poéticas que realizan los colectivos se organiza a partir de observar sus anclajes territoriales. Retomamos sus relatos sobre las aguas del Paraná, Provincia de Entre Ríos, una vieja ex playa pública en la zona de Dock Sud, Avellaneda, sobre Bahía Blanca, mucho más al sur de la provincia de Buenos Aires. En el recorrido

relevamos entre otras emergencias, islas que no figuran en los mapas, costas privatizadas y cercadas, humedales quemados intencionalmente para beneficio del negocio inmobiliario, la principal hidrovía Argentina navegada por el ejército norteamericano.

Así son algunos de los territorios habitados por los activismos bio-poéticos que, en diálogo sensible e inmediato con la biósfera, generan micropolíticas casi inmateriales. Los activistas hunden sus pies en el barro que vuelve pesado el paso, nadan en las aguas del río por las que se dejan llevar como camalotes, juegan como aves en las playas de acceso prohibido. Todos simples gestos desantropocentrados que suspenden la enunciación de discursos para abrir la posibilidad de redescubrimiento de las materialidades y entidades vivientes en territorios olvidados por el habitante urbano. El trabajo que realizan los artistas, reunidos a menudo en colectivos de los que participan especialistas en distintos temas, y organizados en torno a plataformas de proyectos, renuevan la percepción sobre lo viviente en la búsqueda de reconocer voces y fundir los discursos propios en materialidades situadas.

Un marco conceptual para pensar la coyuntura actual en torno al activismo y lo viviente

Utilizamos las nociones de micropolítica y posthumanismo como herramientas para comprender la crisis contemporánea y las luchas contra el neoliberalismo (Rolnik, 2019). En este sentido, observamos acciones que identificamos como micropolíticas, formas de resistencia que se ejercen a nivel individual y colectivo, influenciadas por Deleuze y Guattari (2004), así como la perspectiva posthumanista de Braidotti (2013) que desafía el antropocentrismo. Además, consideramos las ideas de Preciado (2019) que investiga la contrarrevolución desde los años '80 y sus impactos en la vida humana y no humana. Nuestro enfoque cartográfico busca visibilizar experiencias sensibles y expresiones poéticas en entornos no urbanos que revelan la construcción de contrapoderes biopolíticos que dinamizan procesos de crítica en curso. En otras palabras, entendemos la práctica de investigación como un modo de intervención político cultural.

Por otra parte, nos interesa problematizar la crisis de los repertorios y los modos de hacer activistas que participaron en esas luchas del siglo pasado desde la especificidad de los lenguajes artísticos. Dicha crisis estuvo caracterizada por ser un tipo de insurgencia macropolítica que demandaba igualdad de derechos, para mencionar un ejemplo. De allí, en contraste, la caracterización como micropolíticas a las acciones y proyectos que realizan los grupos y proyectos que analizamos. Tal como describe Preciado se trata de: “prácticas micropolíticas de desestabilización de las formas dominantes de subjetivación”(2019, p. 10). Son prácticas materiales y simbólicas que alteran o interrumpen los procesos y prácticas a

través de los cuales se conforman las identidades y subjetividades en una sociedad dada. Ejemplo de ellas pueden ser las miradas antropocentradas sobre el mundo, las oposiciones binarias entre humanidad/naturaleza, o masculino/femenino, entre otros pares fundantes de la subjetividad moderna. Sumado a ello, como ya indicamos, nuestra caja de herramientas incorpora la perspectiva del posthumanismo, tomada de la propuesta de Rosi Braidotti (2013). Su trabajo nos permite desarticular y rearticular nuestra observación. Ubicada en las antípodas del esencialismo, profundiza en lo posthumano definiéndolo no como algo opuesto de manera binaria a lo humano, sino como *continuum* que surge de las contradicciones y los conflictos que atraviesa el mundo contemporáneo. Para Braidotti , "el principal fin de la teoría posthumana es la cuidadosa elaboración de precisas cartografías para las diferentes posiciones de los sujetos como trampolín de lanzamiento hacia la recomposición posthumana de un vínculo cosmopolita panhumano" (2013, p. 56). De ahí nuestro interés en los modos de formulación, en clave poética y política del diálogo humano con lo viviente. En articulación con este planteo, presenta una teoría de la subjetividad "materialista y relacional, natural-cultural y capaz de autoorganización" (p. 55), que implica una "subjetividad radical posthumana" fundada en la idea de devenir, una especie de "subjetividad nómada", caracterizada por su interconexión con los múltiples otros (humanos y medio ambiente no-humano). La autora recupera el término "zoe" para nombrar a "la fuerza, al mismo tiempo, vitalista y materialista, de la vida en sí (...) potencia generadora que fluye a través de todas las fuerzas" (p. 103).

Finalmente, la decisión de organizar el análisis a partir de la presentación de una cartografía parte de recuperar la reflexión de Expósito (2014) sobre la técnica del mapeo. Ello nos permite identificar y visibilizar estructuras de poder global al tiempo que las acciones de resistencia locales, en tanto contrapoderes biopolíticos. Así, el contenido de estos mapas rechaza la idea de representación cartográfica naturalista y habilita el registro de experiencias sensibles en territorios no urbanos que recuperan las redes de relaciones y vínculos que se van elaborando entre distintas trayectorias e iniciativas.

Una cartografía de acciones afectivas agenciadas en la dimensión política de la vida

Al ser un corpus que reúne proyectos muy complejos, la diagramación visual de los aglutinamientos en torno a las operaciones poéticas y a las formas de reunión colectiva, abre lecturas sobre las diferenciaciones y las recurrencias en los modos de hacer biopoéticos.

Como venimos observando en trabajos anteriores (Valente y Vázquez, 2023), más que ante "obras" nos encontramos frente a plataformas de trabajo definidas por los propios agentes

vitales. Estas iniciativas de tipo colaborativo ponen en circulación dispositivos de afecto y cuidado, que buscan generar un efecto reparador específico, para enfrentar condiciones de emergencia socio y medio ambiental. Allí donde se necesita escucha, dar voz y proporcionar un acompañamiento sensible a las luchas a las que la humanidad se enfrenta en el tiempo contemporáneo, están trabajando estas iniciativas que poseen tanto una dimensión poética como política. La articulación en ambas dimensiones configura un dispositivo político en el que la distinción real-virtual parece marcar una continuidad (Fuentes, 2020, p. 131) en el hacer del activismo vinculado a lo viviente.

Entre las operaciones poéticas recurrentes en el activismo en torno a lo viviente**,** una primera característica se relaciona con la dimensión procesual de los proyectos investigados. En el desdoblamiento temporal que distingue diferentes prácticas y discursividades, las vivenciales del cuerpo en el territorio y las paratextuales multimediales, pensamos a los discursos como cristalizaciones de la experiencia corporal con la materia territorial. Estas experiencias, en general, se despliegan en la intimidad del colectivo artístico y en espacios no urbanizados. La actitud condiciona a las operaciones poéticas, en las que se suceden prácticas familiarizadas con la deriva en territorios, a menudo encuadrables dentro del arte de performance.

Por otra parte, la exploración territorial se materializa en discursos en los que recurrentemente se recuperan registros sensibles de la experiencia de exponer el cuerpo a las fuerzas de la naturaleza. Un ejemplo de ello son los recorridos por el territorio realizados con el formato de deriva urbana en entornos naturales como cauces de ríos, islas y playas. Esta práctica artística promueve una conexión sensible con el entorno y ejerce cierta resistencia al control del espacio (De Certeau, 1996). Las acciones biopoéticas activistas de deriva exploran los bordes entre la ciudad y el río, son zonas liminales (Turner, 1988), donde se desdibujan las fronteras entre lo urbano y lo natural. Estas acciones buscan reformular el diálogo con espacios naturales restringidos, generando apertura y ambigüedad en un contexto de transición entre entidades humanas y no humanas. Las biopoéticas se presentan así en operaciones para explorar y reconfigurar la relación entre humanos y naturaleza en estos espacios "intermedios", cuestionando estructuras sociales y espaciales establecidas.

Derivas como modos de habitar. "Una militancia diferente, en clave de río"

Río feminista es una red diversa que vive en la ribera del Paraná. Desde su creación, Berenice Canet, Paula Ruiz Díaz y Diana Campos trabajan sobre el origen de la actual crisis ambiental, que destruye vidas y territorios. El impacto ecológico en las vías fluviales, la falta de políticas ambientales y el daño a las comunidades locales son algunos de los temas que desde hace más

diez años se presentan sin éxito ante el Congreso de la Nación sin obtener una legislación específica que intervenga en el problema. Según indica el grupo en su sitio web, gestionan proyectos relacionados con el territorio de la isla y la costa sur de la cuenca del Plata. El colectivo es un lugar para la innovación, la investigación y experimentaciones comunitarias que intentan trascender los puntos de vista y las divisiones políticas.
Artista y habitante de Victoria, Entre Ríos, Diana Campos (2023) narra cómo surgió el colectivo Río feminista a partir de una serie de acciones concertadas:

> Taller Flotante de alguna manera comenzó a generar un recorrido a través de diversos proyectos en los que las mujeres visibilizan su relación con el río. Desde sus producciones, desde sus estéticas, desde sus poéticas, desde sus luchas. De esa manera comenzó este proyecto que no tiene fronteras específicas, sino que se va ampliando según las formas que el río propone.

El video-registro por medio del cual accedemos a los discursos de las mujeres participantes del proyecto guarda distancia y no reemplaza la experiencia sensible de la materialidad territorial, pero este relato audiovisual alcanza a transmitir los modos en los que el río transfiere su fluir a la plataforma conceptual de las acciones. Diana acentúa estas ideas:

> Creo que Río feminista ha ido marcando una militancia diferente a las que ya están propuestas y que tienen que ver con esta clave de río. ¿Cómo es un Río feminista? es húmedo, es soleado, de encuentro permanente, es deseado porque lo soñábamos desde taller Flotante desde hace muchos años. Es resultado del andar, navegar y flotar por el territorio (...) Hay una clave de río que va acompasando de alguna manera las formas de vivir en este lugar. Creo que tiene que ver con el color de la piel, con los tiempos, las genealogías que nos marcan como humanxs. (Campos 2023).

Conscientes de la condición geopolítica del territorio, se refieren al entorno como *"*humedal entre la hidrovía por donde sale gran cantidad de riquezas de Argentina y Sudamérica, legal e ilegalmente, y la agroindustria sojera" (Canet, 2023) y deciden "movilizarse frente a las quemas, las apropiaciones ilegales del territorio, las grandes movidas inmobiliarias del último tiempo" (Campos, 2023).



Fotogramas del documental de Río Feminista.
https://youtu.be/A7q0a-JYouU?si=uHD0Bg7L1rlgKYHK

Las imágenes las muestran navegando y nadando o caminando por el humedal. En el transcurso del recorrido, se acercan a algunas viviendas y dejan bolsitas atadas a los picaportes de las puertas de las casas que contienen materiales editados por Taller Flotante. Las postales presentan al colectivo artístico, sus investigaciones sobre la fauna local, sus diseños gráficos con consignas sobre la defensa del río. Esta práctica poética retoma una conducta de los isleños: es habitual dejar a mano elementos o alimentos que puedan ser de utilidad para quien llegue a la vivienda en la isla.

Un tiempo fuera del tiempo para escuchar las voces no humanas

Isla invisible es un proyecto integrado por artistas, científicos y guardaparques que comienza en 2017 con la propuesta de realizar viajes exploratorios a las islas del estuario de Bahía Blanca con el formato de residencia artística. Su coordinador es Agustín Rodríguez, junto a Martín Sotelo y Martín Amodeo. Se organiza desde el Museo Taller Ferrowhite en coordinación con la Reserva Natural Islote de la Gaviota Cangrejera y el Servicio de Guardaparques de las Reservas Naturales Provinciales del Estuario de Bahía Blanca. El proyecto debe su nombre justamente al poco contacto establecido entre la comunidad y el ecosistema que la rodea. Desde allí se realizan distintas acciones que proponen reflexionar sobre las relaciones que se establecen con un territorio que es desconocido para la mayoría de los habitantes de la región. Mediante la realización de viajes exploratorios y acampes en las

islas y sus alrededores, se propicia un espacio de intercambio y la generación de producciones inéditas que se vinculen de primera mano con y en el territorio. También trabajan al borde de las aguas y en otro espacio geográfico, produciendo un redescubrimiento territorial:

> Nos llamamos Isla invisible porque vamos a lugares que no han sido narrados, que no tienen imágenes ni sonidos que hablen de ellos. Lugares que no solo están privatizados y cercados. Son espacios vacíos en el mapa, territorios vedados a la representación. (Isla invisible, 2023, p. 173)

La exploración del estuario es la práctica principal de la que surgen acciones que consideramos micropoéticas, por la escala de su intervención. "El acampe es fundamental, porque habitar el territorio en un tiempo fuera de "el" tiempo es una condición para escuchar las voces no humanas de los principales habitantes del estuario: gaviotas, cangrejos, viento, mareas, barro" (Isla Invisible, 2023 p. 104). Pisar el barro, poner en tensión las fuerzas del cuerpo con las del hábitat se enuncian como experiencias primigenias de una geografía que excede la adaptabilidad motora de los cuerpos humanos. La experiencia territorial se transmuta de este modo en una "gran bitácora de viaje compuesta por diversas materialidades: escritura, fotografía, video, dibujos, cartografías, sonidos, canciones, poemas, danzas, performances, huellas y señalizaciones, textiles, cerámicas" (p. 104).



Imagen publicada en Carta Roja.
https://islainvisible.wordpress.com/carta-roja/

Debajo de los adoquines (y al lado de una Petroquímica) está la playa

Con una intención cercana a la que se propone Isla Invisible, de recuperar a través de la memoria la experiencia vivida en un espacio invisibilizado, encontramos la producción de Expediciones a Puerto Piojo, en una playa ubicada en Dock Sud, Avellaneda, al sur de la Provincia de Buenos Aires. Se trata de un proyecto de arte e investigación dedicado a recuperar la historia de la última playa de río de Buenos Aires, visitada como lugar de paseo por vecinos de la zona de La Boca, Dock Sud y la Isla Maciel hasta la clausura de su acceso

público en 1976 con el golpe cívico militar. El colectivo se conformó en 2014 por Carolina Andreetti, Pablo Caracuel, Juliana Ceci, Carlos Gradin y Sonia Neuburger. Actualmente en la playa funciona el Polo Petroquímico de Dock Sud, en la desembocadura del Riachuelo. Si bien el acceso no es público y debe ser autorizado con anterioridad a la visita, realizan recorridos por la zona. Según narra Carolina Andreetti en su propio blog[51], buscan problematizar la relación compleja de los habitantes de la ciudad con sus costas y generar nuevas maneras de pensarlos y habitarlos a través de procesos inmersivos en el territorio. El modo de organizar su trabajo es mediante una plataforma de dispositivos tanto materiales como virtuales: expediciones abiertas y públicas dirigidas a la comunidad, encuentros multidisciplinares con dibujantes, biólogos, naturalistas con el objetivo de recopilar, estudiar, conocer y divulgar la flora y fauna ribereña, materiales geológicos y residuos que trae la marea. Una de las formas de compilar sus hallazgos e intervenciones es generando archivos fotográficos, sonoros, audiovisuales. También recolectan de archivos familiares fotografías históricas y testimonios del lugar. Además, los propios recorridos generan datos sensibles en las personas que los realizan aportando así al acervo de experiencias en torno a un espacio.



Imagen extraída de https://expedicionesapuertopiojo.wordpress.com/

En una serie de crónicas, Carolina Andretti[52] cuenta una experiencia sobre el hallazgo de una fotografía a partir de la cual se emprende un trabajo de reconstrucción de imaginarios sobre la playa Puerto Piojo, a orillas del Riachuelo, en Dock Sud:

> Me gusta imaginar el momento en que esa persona vio la foto de la playa, la descargó con desenfreno y se convenció de lo que quería ver: esa playa en Puerto Piojo en los años 70s. Me veo haciéndolo. Navegar a la deriva de link en link, como de un puerto a otro, dejándome

[51] https://caroandreetti.ar/expedidiones-a-puerto-piojo/ Fecha de consulta 17/7724.
[52] https://expedicionesapuertopiojo.wordpress.com/ Fecha de consulta 31/03/24.

> llevar, emocionada por un hallazgo, olvidando, en el frenesí del acopio de imágenes, rescatar los datos, el link de referencia, la fuente. (...) Esa noche soñé que el viento me daba en la cara mirando el horizonte. Escuché el sonido de las olas suaves en la orilla. Soñé con el cuerpo y cuando me desperté, sentí el rostro fresco. (...) La pérdida de la experiencia del agua para los habitantes de Buenos Aires, no es tan lejana, son apenas 30 o 40 años. Pero parece un siglo. (Andreeti, 2019).

De este testimonio surge una cuestión relevante que es la función que cumple el archivo en su proyecto en tanto trabajo de reconstrucción de imaginarios en torno a un espacio al que no se tiene acceso. Como afirmamos al inicio, los activismos biopoéticos contemporáneos poseen un formato que es del orden procesual: el archivo forma parte del proceso que realizan las expediciones: desocultar la memoria de las experiencias del río. Es así como en el video "Piel de una isla. Video cartografía", de 2019, realizado en el marco del proyecto Isla Invisible antes mencionado, en el que participó en uno de los viajes exploratorios a las islas del estuario de Bahía Blanca, Carolina propone una exploración profunda sobre "el estar ahí". Como dice ella, es asumir el punto de vista del agua, de la playa, de la propia isla para narrar su experiencia. El registro audiovisual está tomado con un dispositivo que ella denomina "cámara-cuerpo", el cual le impuso restricciones: "la imposibilidad de ver lo que estaba grabando, el indefectible trabajo del azar y la necesidad de confiar en la experiencia" (Andreetti, 2021. s.p.). No obstante, recuperó estas limitaciones para producir el gesto desantropocentrado: el modo en que se produce un discurso sobre la naturaleza ya no proviene de un humano que desde su perspectiva narra el territorio, sino que la cámara acompaña el movimiento aleatorio del cuerpo en contacto con el agua y la isla. Así en las imágenes que produce, reaparece en el modo de narrar ese entorno natural que experimentó de manera sensible.

Conclusiones

Podemos sintetizar a partir de las experiencias activistas estudiadas que las liminaridades territoriales se convierten en umbrales a través de los que las discursividades contactan con la vida. Es allí donde los gestos desantropocentrados y la superación de la barrera entre naturaleza y cultura, habilitan contactos multidimensionales de carácter semiótico y fenomenológico. Es así que "La vida, simplemente en cuanto vida, se expresa concretándose en flujos de energía, a través de códigos vitales, sistemas y redes somáticas, culturales y tecnológicas" (Braidotti 2013, p. 188). Considerar al paradigma posthumanista como lente

epistémica sobre los activismos biopoéticos no sólo implica, como señala Braidotti, la obligatoriedad de idear un nuevo vocabulario para referirnos a "nuestra subjetividad posthumana integrada y encarnada" (p. 84). Plantea la necesidad de obrar en el mismo sentido con las operaciones biopoéticas que desde acciones micropolíticas buscan habilitar contenidos semióticos en el fluir del "zoe", esto es, la vida, de qué o quién la posea. Ubicados en este posicionamiento, los colectivos cartografiados se sumergen en la materialidad del territorio para encontrar el enclave germinal de la poética vinculada a lo viviente.

Bibliografía:

Andreetti, C. (2021). Playa perdida y encontrada. *Revista Desbordes. Red de Conceptualismos del Sur. Nro 0 68*, enero de 2021.
https://desbordesnet.wordpress.com/2021/01/20/playa-perdida-y-encontrada/

—---------- (2019). Buscando el río en la ciudad. *Revista Desbordes. Red de Conceptualismos del Sur, Nro. 0 68*, diciembre de 2019.
https://desbordesnet.wordpress.com/2019/12/17/buscando-el-rio-en-la-ciudad/

Berardi, F. (2007). *Generación Post-alfa: Patologías e Imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

Campos, Diana (2023). [Rio feminista Río de mujeres] Documental Río Feminista 1era. parte
https://www.youtube.com/watch?v=A7q0a-JYouU&t=48s

Canet, Berenice (2023) [Rio feminista Río de mujeres] Documental Río Feminista 2 da. parte
https://www.youtube.com/watch?v=137A1u_evHI

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano II. Artes de Hacer.* Iberoamericana.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo.* Pre-textos.

Expósito, M. (año?) La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Revista VIENTO SUR Número 135*/agosto 2014.

Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance.* Eterna Cadencia.
https://eternacadencia.com.ar/nota/activismos-tecnopoliticos-constelaciones-de-performance/3413

Preciado, P. (2019) La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik, en Rolnik, S., *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (págs. xx-xx). Tinta Limón.

Rodríguez, A. (2024). *Defensa de Tesis: "Isla invisible. La práctica artística como estrategia de vinculación de la comunidad de Bahía Blanca con el estuario de la Bahía Blanca"*, Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica, Facultad de Arte, UNICEN.https://www.youtube.com/watch?v=Wv_eqPGCiR8

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.

Tapia, M.(2019) ¡Puerto Piojo existe!, *Revista Desbordes. Red de Conceptualismos del Sur. Nro 68*, diciembre de 2019. https://desbordesnet.wordpress.com/2019/12/17/puerto-piojo-existe/

Valente, C. y Vázquez, C. (4-7 de octubre de 2023). *Paratextos del silencio. Sobre los modos poéticos del activismo artístico vinculado a lo viviente* [Ponencia presentada]. XII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XX Jornadas del CAIA "Escala regional. Imaginaciones, representaciones y discursos en la historia del arte y la cultura visual",Rosario, Argentina.

Zelcer, M. (2024). La matriz de análisis. *Seminario Semiótica de las mediatizaciones contemporáneas*, Universidad Nacional de las Artes. Mimeo.

DEL ESENCIALISMO ACADEMICISTA AL PENSAMIENTO CRÍTICO: IDEAS PARA SUPERAR EL ESTEREOTIPO FORMAL.

Juan Manuel Velis. juan.velis96@gmail.com
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano IPEAL, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
GT 9: Artes tecnológicas. Prácticas artísticas contemporáneas y nuevas tecnologías.

Video Ensayo Poético: https://www.youtube.com/watch?v=sgqnDtOABa4

Palabras clave: Enseñanza audiovisual, estereotipo, pensamiento crítico.

Ficha técnica:
Fecha y lugar de filmación: La Plata, Buenos Aires. Mayo, 2024.
Realización: Juan Manuel Velis

A continuación, se presenta un escrito que dialoga con el video-ensayo titulado **Lo que menos quiero es que la respuesta sea una sola***:*

Esto empezó siendo una ponencia de carácter más académico, pero a medida que avanzaba en esta suerte de proceso creativo se fueron torciendo ciertos parámetros formales que me llevaron a desembocar en una pieza audiovisual de orden *video-ensayístico*, que propone más bifurcaciones rizomáticas que cauces conceptuales... El tema de análisis, no obstante, sigue siendo el mismo: el que el título enuncia con cierta pomposidad desmedida. Es que el *academicismo*, ordenado bajo los códigos de la (a veces) tramposa expresión escrita, puede llegar a sonar desmedido, excesivo, grotesco, *tremendista.* Lo que promulgo a continuación es, en todo caso, un palabrerío conceptual que me apasiona tanto como me agita y sacude. Propongo, y arrojo, palabras que retumban y reverberan en las aulas, en las mesas de trabajo, en el *rumor teórico* de los pasillos de la Facultad. O acaso sólo hacen eco en mi cabeza, en esos preciados momentos de introspección. En principio, respetemos cierto orden estructural: cuando digo *Facultad* me refiero a la de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, en donde me encuentro investigando, entre otras cosas, a propósito de las posibilidades estratégicas que ofrece la escritura como proyección de una puesta en escena audiovisual, y cómo revitalizar metodologías alternativas desde la enseñanza. Cómo *desestereotipar* desde

la *audiovisualización* que habilita la palabra escrita: eso que, en términos clásicos y paradigmáticos, llamamos *guion cinematográfico*. En fin: los *pre-textos* iniciales de una trama de potencialidades de sentido cinematográfico que serán… o no serán, pero intentarán serlo. O, mejor: serán *en potencia*.

CUERPOS

"Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces, estar acostada me hizo creer en el amor" (Silvina Ocampo, 1988, p. 1). Esta frase la escuché hace poco en un podcast llamado *El espectador inquieto*. Recién ayer leí, finalmente, el cuento de la escritora argentina que incluye en sus primeras líneas dicha cándida sentencia: *Cornelia frente al espejo*. Como sea, es una frase que se apoderó inmediatamente de mi interés. De mi interés abrasador por reflotar preguntas, desde el arte, desde la enseñanza, desde el cine… Uno de estos interrogantes gira en torno al problema de la transmisión en la relación (contrato) *docente-estudiante*, sobre todo en el marco de asignaturas conectadas con la escritura audiovisual. Cito algunas de estas preguntas desesperadas: *¿cómo transmitir desde la escritura un tema tan inabarcable, inaprensible, inasible… cómo proyectar una puesta en escena cinematográfica desde la audiovisualización que habilita la palabra escrita?* En este caso, cuando digo *tema*, me estoy refiriendo al inclaudicable eje conceptual de la *memoria*, tan explotado en la Historia del cine con H mayúscula. Pero también abordado desde múltiples perspectivas estéticas (y narrativas) en el cine de los márgenes y las periferias, el cine de los bordes, el llamado *tercer cine*. La película que me sacude la cabeza en este momento (y dispara disyuntivas extraviadas) es *Eami* (2022), de Paz Encina.

En *Eami*, así como en la mayoría de las películas de la prolífica cineasta paraguaya, los cuerpos son importantes. Y por eso vuelvo a la frase de Ocampo, para forzar (tirar del hilo de) la reflexión: ¿Qué nos pasa con los cuerpos en el cine? ¿En qué pensamos, como realizadores, como espectadores críticxs, como investigadores o como docentes, cuando analizamos eso que llamamos la *dimensión formal*, o bien: la (a)puesta expresiva, estética, gestual… las texturas y las superficies? Importante aclaración: hablamos de las *superficies* entendidas en un sentido no-*superficial*: en su insondable profundidad. La máscara del rostro como verdadera manifestación de la complejidad de nuestra condición (alma) humana, de nuestras huellas identitarias que se mixturan con las difusas tramas personales. Nuestrx alma puede ser la superficie. Cuerpo y alma pueden ser lo mismo, fundidas dentro de los efectos poéticos de sentido de la alquimia cinematográfica. Y todo eso, claro está, puede tener lugar en un plano, en un encuadre: la dimensión *poética* que se habilita a partir de decisiones

técnico-realizativas, a partir de un posicionamiento *ético* que vehiculiza una proyección *estética*. La ética del *mirar*, la estética del *decir*. Las *retóricas significantes de la poética del lenguaje* que invoca Nelly Richard (1998), la *captación poética* que despierta el *sentido obtuso* en una imagen (Bejarano Petersen, 2012), la *erótica* que reclamaba Susan Sontag (1966) para pensar al arte desde sus contornos sensibles, sus tramas *texturales*, restituyendo así la maltratada noción de Estética como experiencia sensible. Ahora bien, ¿cómo expresarlo desde la materialidad de la palabra escrita? ¿Cómo *sintetizar* en palabras? Evidentemente, no hay respuestas certeras ni asertivas, y este ensayo apresurado no será la excepción. Podríamos estar un largo rato discutiendo sobre las posibilidades de adjetivación en la escritura de un guion, pero por el momento nos contentaremos con ratificar una cuestión que parece siempre deudora de renovadas (re)visiones epistemológicas: la necesidad de ponderar metodologías creativas alternativas, más flexibles, más lúdicas, más *sensuales*; otra apertura acuciante: el juego con las etiquetas conceptuales y los ecos autorales, faltarles un poco el respeto a los reverenciales manuales de escritura que recitan fórmulas unívocas.

Los interrogantes vuelven a asaltar: ¿será que (nos) cuesta tanto partir desde el nivel de la percepción? ¿Será que vivimos tan anestesiadxs que nos olvidamos que el cine es, primero y ante todo, la expresión de lxs cuerpos como experiencia estética, esto es: percepción sensible, enunciación formal? Estas preguntas pueden constituir un primer *gran* paso, porque bien sabemos que las *palabras* (que utilizamos para comunicarnos, pero también para proyectar universos diegéticos) también son *cuerpo(s)*. Y hay películas que nos fuerzan a pensar en los cuerpos, en los cuerpos en un sentido amplio: el *cuerpo* de las palabras, el *cuerpo* de las imágenes, de los (con)textos, del sonido. *Cuerpos* como despertar de la experiencia sensible. Con todo esto, me gusta pensar que se evade el lugar del *estereotipo* como constelación de sentido cristalizada, como generalización.

FORMA Y ANTROPOLOGÍA

Una idea, más que una hipótesis: lo que (nos) queda por definir, describir, jerarquizar, nomenclar, son los modos de *aparecer* de los pueblos en los elementos estrictamente técnico-realizativos del cine. Y, luego, los efectos de sentido en un orden poético, simbólico y semántico que estos generan. La pregunta fundamental sería algo así: *¿puede un pueblo aparecer traspolado a la materialidad del lenguaje de determinada expresión artística?* Lo que sucede a menudo es que relacionamos a las obras con sus entornos socioculturales, pero desatendemos los efectos de sentido que se hayan inscriptos en(tre) los procedimientos

fílmicos que hacen a esos contextos. Mabel Tassara conecta esta conquista teórica con la necesidad de un abordaje antropológico de la puesta en escena cinematográfica (2015).

La relación entre forma y antropología es indisociable: en la Tierra ya había *formas*, que la humanidad supo hacer propias para amasar así nuevas configuraciones a través de procedimientos de edificación simbólica. Forma y antropología son inseparables, tal como forma y contenido. Lo que sucede, dirá Tassara (2015), es que la (H)istoria del cine sigue siendo extremadamente positivista y evolucionista, y esto no es menos cierto: pensamos al dispositivo-cine en un orden de avance e irrefrenable devenir tecnológico, lo que a menudo nos impide atender al resto de sus variables. La novedad impera y dictamina, prepara subterráneamente nuestra agenda de debate. El tema del frenético *avance tecnológico* arrolla la posibilidad de pensar a conciencia la materialidad expresiva de las *pathosformel* del arte: la demora del pensamiento y la pausa, el *entre paréntesis* de la imagen. La ya tan reiterada y voraz *presentificación* del mundo nos trae estos problemas: si todo lo que importa es la novedad tecnológica, se diluye la posibilidad de *historizar* al cine desde sus formas, de trazar puentes con las narrativas que nos rodean y de reconocer(nos) en nuestros propios *cuerpos vernáculos*. De mirarnos en esos espejos distorsionados (y procurar no espantarnos demasiado), como quien vuelve a la casa de su infancia a entregarse al asedio de tenebrosos fantasmas disfrazados de luminosos recuerdos, como Cornelia en el cuento de Ocampo.

En síntesis, y recuperando el eje conceptual de la *memoria* desde el cine, para esquivar *estereotipos* formales (y *fórmulas estereotipadas* de enseñanza y transmisión del conocimiento), resulta importante restituir esa conciencia histórica que gira en torno al arte no solo en un nivel temático, sino estético, expresivo, formal, *corporal* y experiencial… *Transtextual*, sumemos, desde Genette (1989). *Historizado*:

En *El gesto de recordar* (2017), Eduardo Russo habla de las películas de Paz Encina como *películas gesto*, por su remisión a períodos penumbrosos de la historia política del Paraguay que eluden el registro explícito de carácter puramente informativo (¿documental?) en cuanto a lo que denuncian: la proclama se efectiviza mediante el detonante del *gesto*, de la expresión torcida, abrumada, *sinecdóquica* (Mariano Veliz, 2015), doliente por la guerra, por la persecución. Y el sonido subrayando espesuras y texturas en *fuera de campo,* sugiriendo amenazas latentes nunca del todo acalladas. Ese conjunto de decisiones formales, más o menos proyectadas a priori, realzan el gesto dramático y lo elevan a la categoría de *gesto estético*. Bella categoría, *cuerpo conceptual*. No perdamos de vista estos horizontes.

ESTEREOTIPACIÓN

Nelly Richard (1998) nos invitó hace un tiempo a sobrecargar de preguntas e interrogantes a ese *molde identitario* que, a veces, como artistas latinoamericanos, se nos vuelve una *jaula representacional*, un *monolingüismo estético latino* que sigue siendo fervorosamente celebrado desde los circuitos festivaleros del Centro, como apunta el crítico de cine Roger Koza (2023). Hablamos de seguir removiendo esos horizontes de expectativas formales que constituyen ataduras expresivas demasiado enraizadas

> En el cine latino no pasa nada, está siempre ambientado en contextos inertes anacrónicamente temporalizados, siempre habla de las mismas cosas, como la representación de sectores sociales minoritarios, identidades excluidas simbólica y territorialmente, pueblos originarios, clases populares y marginales, salvajuras incivilizadas, mera mostración de la experiencia…

Ahora bien: ¿no subyace en este tipo de lecturas un lugar común en cuanto a los *criterios*, las *formas* de encarar un análisis (de abrir la puerta al juego interpretativo) sobre esos tópicos? Digámoslo groseramente: el problema no es lo que usualmente llamamos *contenido*, sino de *formas*: ¡la forma es el contenido!

Y atención: no es que estemos tajantemente *en contra* de la narrativa clásica y sus canónicos paradigmas mercantiles; el problema es que, en tanto hegemonía simbólica, nos impiden vislumbrar las múltiples *opciones estéticas* existentes, así como los tipos de espectadores (críticos) que estamos formando. No queremos homogeneidad espectatorial, sino diversidad y (con)fusión. Este viejo debate recrudece en los tiempos que corren, tiempos de flacos leones que rugen una *desarmada* libertad. Si la libertad yace *desarmada*, ¡necesitamos renovadas *armas* conceptuales! En el video cito una reflexión de Lucrecia Martel, y aquí incluiré otra ¿polémica? declaración de ella, arrojada en alguna de esas conferencias que suele ofrecer en las universidades: *la identidad es una cárcel*. La identidad de la representación nos esteriliza, nos estandariza, nos etiqueta, nos empaqueta, nos despacha en la aduana universalizante y allá vamos… Encapsulados bajo formatos estéticos internacionalizables y masticables (¿*cine digestivo*, decía Glauber Rocha?). ¿Y *acá*? ¿Qué vemos *acá*? ¿Que *nos queda* acá? Una vez más: ¿qué tipo de espectadores críticos queremos formar?

"Lo translúcido es visibilidad satisfecha", señala Richard (1998, p. 7). ¿Es eso lo que buscamos? ¿Vivir *satisfechxs* a la hora de *pensar* y hacer cine, a la hora de preguntar(nos) por la identidad? ¿Atender con obediencia a la ilustración de lo representado? El desafío reside en seguir problematizando la subordinación ilustrativa, que opera siempre en detrimento de la

celebración por la ambigüedad, la opacidad, las *mutancias* y errancias (laberintos) del sentido.

Pienso en una posible distinción, planteada hace tiempo por la psicología social: los *estereotipos* son el resultado de las constelaciones de sentido cristalizadas provenientes del sustrato social, y la *estereotipación* es un proceso interpersonal, que tiene lugar en un contexto social dado y que es modelado por este. Es decir: mientras que el *estereotipo* constituye una generalización, la *estereotipación* se concibe como el hallazgo sensible de la singularidad dentro de un conjunto: lo que hace distintivo y característico a un grupo social en sus gestos y sus formas, entendidas éstas como un proceso de (re)configuración constante. La estereotipación sería más bien una búsqueda por la identidad, que para serlo requiere de una concepción procesual e infinita: la identidad (bien sabemos) no es otra cosa que una afirmación sostenida, mas no estanca y paralizada, *inmovilizada*. La identidad, en cualquier ámbito, se configura a partir de reformulaciones culturales que no están nunca del todo definidas, o mejor: (pre)determinadas. Cuando la identidad se vuelve un subrayado, se convierte en estereotipo. Cuando deja de ser un *ir hacia* para ser un *ir hasta* (Sirkin, 2023), sus potencialidades de sentido se ven cercenadas. Y bien sabemos que los confines del arte pueden (y suelen) caer en la trampa. No es el caso de *Eami*, de Paz Encina.

GUION

Decíamos que autoras como Tassara hacen hincapié en considerar los efectos de sentido generados por las decisiones formales de la puesta en escena: efectos de sentido que van más allá de una impresión espontánea irradiada por la paleta de colores que tiñe una imagen. Esos efectos de sentido nos atraviesan en el momento de la *expectación*, y se vuelven mucho más que mero placer óptico inmediato… Ahora bien: ¿cómo encarar algo de todo esto desde la escritura?

El TP N°1 de Guion 3 (Artes Audiovisuales, FDA, UNLP) plantea el esbozo de una primera escena. A continuación, compartimos un fragmento realizado por un grupo de trabajo, pero con algunas intervenciones mías: subrayé palabras y expresiones que considero que podrían ser señaladas como *excesivamente literarias* para ser admitidas en un guion. Esto nos sirve para poner de relieve ciertas cuestiones sobre la incorporación de aspectos cinematográficos en la escritura:

2. EXT - ENTRADA DE CEMENTERIO - DÍA.

La figura avanza sobre el camino, se trata de TAKAHAMA (78). Sus pies, presos en las getas (unas sandalias de madera que se acomodan a la perfección a la hondura marcada por sus pies), avanzan con pasos cortos. El largo pico de una regadera plateada, que pareciera ser una extensión más de su mano, se balancea al compás de los pasos de TAKAHAMA.
Un plano más abierto, nos permite ver cómo la figura semi encorvada de TAKAHAMA se aleja por un camino de tierra grisácea que evidencia una sutil pendiente. A sus espaldas, se distingue el grueso listón blanco que cubre sobre su cintura…

3. EXT - JARDÍN JAPONÉS DE LA MINKA DE TAKAHAMA - DÍA.
La oscuridad termina cuando se abren, del medio hacia ambos costados, unas puertas corredizas. (Jubany et al., comunicación personal, Trabajo Práctico 2023).

Pues bien… Una postura bien *academicista* podría determinar, sin concesiones, que este tipo de escrituras son incorrectas. El manual que llevamos internalizado (nos) lo prohíbe. En cualquier caso, se advierte aquí un conjunto de decisiones, posiblemente no del todo objetivadas por lxs estudiantes, propias del *pensamiento crítico*, desde Brusilovsky (1992). Se esquivan los senderos normativizados: se acentúan matices, texturas, ritmos, resonancias, mediante figuras retóricas propias de la literatura y marcas textuales que no atentan contra la vitalidad audiovisual, por el contrario: potencian la fuerza evocativa del guion. Esto también, pienso, es ahondar en las formas (de las palabras), en los cuerpos y en las superficies; en las respiraciones, los silencios y las expresiones que evitan la simplificación estereotípica. Pienso en que hacer énfasis, desde la escritura, en los aspectos formales y expresivos del cuerpo de *las palabras* puede ser una estrategia eficaz (o por lo menos posible) para batallar contra los ejércitos del estereotipo del latinoamericanismo, que nos *exige* ilustrar con transparencia el *contenido*, desatendiendo la operatoria (la encarnadura) retórico-enunciativa. Escribamos (desde) la *forma*: la forma ya es (nuestro) contenido.
¿Y si pensamos *latinoamericanización* como apropiación de la dimensión poética desde la escritura, en vez del *latinoamericanismo* como un *algo* prefabricado? ¿Cómo *torcer* (nunca *vencer* del todo, pero sí *torcer*) la dictadura de la transparencia, que supone el ocultamiento de los elementos constitutivos del lenguaje en pos de la mera mostración de lo representado?
En algún pasaje del video-ensayo la (mi) voz se consterna y pregunta: *¿a dónde van a parar los misterios si no queda ya lugar para ellos en el territorio de las películas?* Lo cierto es que esa pregunta retumba cada vez que me siento demasiado asfixiado por la necesidad de encontrar una única respuesta para todo.

Bibliografía:

Bejarano Petersen, C. (2012). Manual del sentido obtuso. La Plata, Buenos Aires. En *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP*): Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Brusilovsky, S. (1992). *Criticar la educación o formar educadores críticos.* Libros del Quirquincho.

Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Fundación FEMIS. Traducción de Bettina Prezioso, 2003.

Encina, P. (Directora). (2022). *Eami* [Película].

Genette, G. (1989). Introducción. En *Palimpsestos*. Taurus.

Ocampo, S. (1988) *Cornelia frente al espejo.* Lumen.

Richard, N. (1998). Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México D.F.

Russo, E. (2017). *Paz Encina: El gesto de recordar.* http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/63042/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sirkin, J. (2023). *El espectador inquieto: cine, filosofía y emancipación perceptiva.* Sube la marea Ediciones.

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación.* https://campus.ort.edu.ar/descargar/repositorioarchivo/108129/Sontag-Susan-Contra-la-interpretacion-1966.pdf

Tassara, M. (2015). *Sobre historias del cine.* https://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/447/Tassara_Sobre%20historias%20del%20%20cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Veliz, M. (2015). *La historia de los espectros. Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado.* https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/14103/14206