

Lindes del arte

Claudia Adelaida Gil Corredor

Vladimir González Roblero

Coordinadores



Lindes del Arte

Claudia Adelaida Gil Corredor
Vladimir González Roblero
Coordinadores



**Colección
Boca del Cielo**



UNICACH

Joya turística del estado de Chiapas, Boca del Cielo es uno de los nombres más poéticos originados de la sensibilidad colectiva de sus habitantes y el idóneo para una colección de libros destinados a la recreación artística. Los títulos reunidos bajo este sello comprenden el arte y la literatura originados en la entidad o destinados expresamente a ella por autores de diversa procedencia, hermanados todos por su vocación cultural.

Primera edición: 2024

D. R. ©2024. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1ª Avenida Sur Poniente número 1460
C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
www.unicach.mx
editorial@unicach.mx

ISBN: 978-607-543-219-9

Diseño de la colección: Manuel Cunjamá

Diseño de portada: Manuel Cunjamá

Imagen de portada: Luiz Fernando Bautista Mijangos, *El árbol*, acuarela, 17x12 cms, 2023

Libro dictaminado en la modalidad doble ciego por: consejo editorial del *Centro Cultural* adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas y Artes y la Vicerrectoría de Desarrollo Humano de la Universidad del Tolima, Colombia. A cargo de la doctora Elsa Patricia Cerventes Botero.

Libro de la Red Temática de Colaboración Arte en Frontera

Facultad de Artes, Cuerpo Académico Estudios sobre Arte y Cultura
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, México

Impreso en México

Lindes del Arte

Claudia Adelaida Gil Corredor
Vladimir González Roblero
Coordinadores

Colección
Boca del Cielo



UNICACH

Índice

| | |
|--------------------------------------|---|
| Estudio introductorio | 9 |
| <i>Claudia Adelaida Gil Corredor</i> | |
| <i>Vladimir González Roblero</i> | |

FRONTERA I

| | |
|--|----|
| ARTE, INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTO | 16 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| La investigación en artes como un ejercicio epistémico | |
| Experiencias en la formación de grado | 17 |
| <i>Paola Sabrina Belén</i> | |
| <i>Sofía Delle Donne</i> | |

| | |
|--|----|
| Hexágono '71, los conceptualismos latinoamericanos y la dimen- sión epistémica en su producción | 38 |
| <i>Federico L. Santarsiero</i> | |

| | |
|---|----|
| Los marcos STEM, STEAM y la dimensión epistémica del proceso artístico desde una estrategia didáctica y pedagógica de los nue- vos modelos educativos | 58 |
| <i>Daniel Sánchez</i> | |

| | |
|------------------------------------|----|
| Sobre la indisciplina riedad | 70 |
| <i>Vladimir González Roblero</i> | |

FRONTERA II

| | |
|--|-----|
| PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, TRADICIÓN E HISTORIA | 102 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| El exvoto como expresión cultural y su potencial artístico en el campo del arte popular contemporáneo argentino | 103 |
| <i>Ana Laura Cotignola</i> | |
| <i>Paola Sabrina Belén</i> | |

La dimensión epistémica del proceso artístico: Lo nativo
y decolonial en las estaciones del Vía Crucis y Tímpanos
de la Catedral de la Ciudad de La Plata 118
Luisina Bifaretti

Caminos cruzados entre el arte contemporáneo y las prácticas
artísticas ancestrales en Chiapas, México 137
Claudia Adelaida Gil Corredor

FRONTERA III

ARTE, CREACIÓN Y MATERIALIDAD.....156

Activismo artístico desde la virtualidad Las redes sociales
como un posible espacio de disputa para el arte de denuncia
feminista y disidente 157
Guillermina Cabra

Frontera. Territorios matérico-transitorios para una práctica
artística basada en el entrecruzamiento y el diálogo.....183
Sergio Domínguez Aguilar
Yosi Anaya
Xavier Cózar Angulo
Darío Alberto Meléndez Manzano

¡Los pibes al museo!
Experiencias artísticas de Extensión Universitaria para construir
un puente entre saberes 220
Nicolás Bang y Ana Pifano

Estudio introductorio

Claudia Adelaida Gil Corredor

Vladimir González Roblero

Escribimos este libro desde distintos lugares: geográficos, epistemológicos, metodológicos. Lugares de enunciación, les llaman. Quienes firmamos los capítulos somos integrantes de la Red Temática de Colaboración Arte en Frontera.¹ ¿Qué es una red, sino un lugar de encuentros dispares? Tres lugares geográficos hay aquí: Tuxtla y Veracruz, México; La Plata, Argentina. Nos convoca la frontera. Oportuna noción para el encuentro, para el diálogo. Somos investigadores en artes, lo que esto sea: artistas, humanistas, científicos. Investigar con una trayectoria a cuestas, una formación académica que es destino, supone formas de hacer, modelos de comprensión del arte a veces consonantes, a veces situados en otros lugares.

Por lo anterior es oportuna la noción de frontera. Lo es porque experimentamos un exceso de lugares. Tal vez esa es la característica de nuestros tiempos. Este exceso o sobreabundancia muestra los límites de los que hemos hablado. Somos conscientes de ello. La red supone un diálogo entre personas que habitamos lugares geográficos distintos, que pensamos diferente, que hacemos de otros modos.

¹ Esta Red Temática de Colaboración reúne docentes, investigadores y estudiantes de tres facultades de artes ubicadas en diferentes regiones de América Latina. Específicamente los integrantes del Cuerpo Académico Estudios Sobre Arte y Cultura de la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México; así como los integrantes del Cuerpo Académico Producción y Reflexión de Procesos Artísticos Contemporáneos del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, México. También los integrantes del grupo de investigación Arte y Epistemología de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Respecto al exceso de lugares, conveniente es recordar la obra de Marc Augé *Los no lugares. Espacios del anonimato*.² Augé argumenta que la sobremodernidad ha producido un exceso de lugares. Distingue al lugar antropológico del no lugar. Sobre el primero sostiene que se trata de espacios íntimamente relacionados con sus usuarios. Esta relación conlleva una apropiación de quien lo habita, dotándolo de identidad.

Sin embargo, dice Augé, existen otros lugares, efímeros porque son de paso. Usuarios los hay. Pero no establecen relaciones duraderas, son de tránsito, espacios de anonimato: la sala de un hospital, la de un aeropuerto o estación de trenes. Son los no lugares.³

No pensamos la frontera desde el pesimismo, aunque advertimos sus riesgos. Es cierto que la frontera implica un tránsito, pero no necesariamente supone anonimato, menos un lugar no apropiado. Pensamos la frontera como un lugar de encuentro y aspiramos a su permanencia. Nos asumimos sus habitantes. Si bien es cierto que la noción de lugar y no lugar en Augé se refiere a espacios físicos, hemos querido llevar la idea a otro lado. Pensamos, además de las coordenadas geográficas, en lugares epistemológicos y metodológicos. Al hacerlo, nos permite mirar formas de hacer conocimiento que se tensan, es decir, que se encuentran y que producen otras fronteras.

Hemos tratado de establecer, al recurrir a Augé, que la frontera es visible por el exceso de lugares. Los observamos y queremos encontrarlos. Imaginamos la frontera desde la transdisciplina y la transfrontera. Intentamos poner en diálogo dos saberes disciplinares: el arte y la ciencia. Advertimos sus fronteras internas y reflexionamos sobre sus imbricaciones, formas de hacer sin parcelas. También, y esa es una apuesta, miramos las fronteras lábiles entre las formas de pensar y hacer del científico y el artista, y las asumimos comunes.

Percibimos, además, una frontera entre las disciplinas y saberes no disciplinares. Entendemos que lo artístico, además de dialogar con la ciencia, lo hace con las epistemologías de los pueblos, sus formas de

² Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, España, 2000.

³ Véase Augé, *op. cit.*

entender y representar al mundo. Implica un vaivén circular, sin que necesariamente haya un inicio fijo ni una relación jerárquica. Simplemente los lugares se encuentran.

¿Es peligrosa la frontera?, Byung-Chul Han se lo cuestiona a partir del capitalismo. Sostiene que el régimen neoliberal abre las fronteras con una lógica de productividad, provocando un mercado global y al mundo mismo como un no lugar;⁴ además, existe un amontonamiento de espacios y contenidos culturales, fenómeno al que llama hiperculturalidad.⁵ Lo anterior supone un aceleramiento en la circulación de los bienes, incluidos los culturales, entre ellos el arte y la ciencia.

Uno de los riesgos, advierte Han, es la pérdida de horizonte, una yuxtaposición hipercultural.⁶ Pensamos que esta condición puede suponer una desdiferenciación entre las entidades que se encuentran. A final de cuentas, ¿es lo mismo el arte, la ciencia, los saberes? No. Pensarlos como iguales implica desconocer sus propios derroteros. El arte tiene su propia historia: luchas lejanas que se acentúan cuando encuentra lugar en el espacio universitario, donde tiene que luchar contra la racionalidad imperante. La ciencia también ha librado sus batallas, sobre todo internas: busca desprenderse de la parcelación del conocimiento y también de sus esencialismos, abogando por la complejidad y la transdisciplina. Por su parte, los saberes no disciplinares resisten los epistemicidios, procesos de fagocitosis que, paradójicamente, el arte y la ciencia, suponen. Desconocer sus diferencias es negar sus luchas.

Ante este exceso de lugares la frontera es inminente. Menester es su atención y reconocimiento de sus estrategias de diálogo, los encuentros no solo geográficos, sino epistemológicos y metodológicos como formas de resistencia. En este libro se exponen algunos de los lindes y territorios que ocupa el arte visto desde la mirada de docentes, investigadores y estudiantes de tres facultades de artes en diferentes regiones del continente americano.

⁴ Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales*, Herder, Barcelona, España, 2021.

⁵ Byung-Chul Han, *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*, Herder, Barcelona, España, 2018.

⁶ Byung-Chul Han, *op. cit.*

Programa de Investigación de la Red Arte en Frontera

Las redes de colaboración académica surgen como una alternativa para el estudio de temas específicos desde una perspectiva multidisciplinar en tanto su relevancia requiere un esfuerzo conjunto de alcance regional, nacional o internacional. Estas redes involucran a quienes orientan procesos de formación a nivel superior e investigadores que comparten una o varias líneas de generación y aplicación del conocimiento (LGAC) en temas que requieren ser estudiados desde enfoques diversos y comparativos.

Desde esta perspectiva la Red Arte en Frontera creó un marco cooperativo de trabajo que ha permitido la generación de actividades académicas relacionadas con las prácticas del arte en diferentes regiones de México y de Argentina. El eje central del intercambio ha consistido en estudiar la relación dialéctica del arte y la investigación.

La intención de estos intercambios ha sido la de consolidar un eje temático que se centre en el análisis de las dinámicas del arte actual en nuestras regiones y las múltiples relaciones de reciprocidad que establece con otras formas de generación de conocimiento o saberes culturales. Desde el diálogo académico se han generado procesos de indagación que abordan la complejidad de un campo de estudio en permanente construcción: el arte, la estética y la cultura.

El antecedente del proyecto de la Red se encuentra en los procesos académicos de generación y aplicación de conocimiento que se realizan en el Cuerpo Académico de la Facultad de Artes llamado Estudios sobre Arte y Cultura de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Particularmente se encuentra en los siguientes dos procesos académicos: primero, el estudio de las prácticas artísticas de la región sur-sureste de México desde perspectivas tanto históricas, etnográficas como sociológicas con metodologías de análisis transversales que favorecen procesos de estudio con incidencia directa en problemáticas regionales, al mismo tiempo que han permitido definir la capacidad del arte para generar conocimiento. Segundo, reconocer al arte como una episteme vinculada a dinámicas políticas y sociales para identificar saberes presentes en diversas culturas o en estructuras geopolíticas específicas.

A partir de estos aspectos la línea de investigación del Cuerpo Académico se dirigió hacia el estudio de las *fronteras del arte*. Es decir, se centró en el análisis de la capacidad del arte de dialogar con diferentes formas de creación o construcción de conocimientos en los que se le considera como un espacio liminal capaz de integrar las estéticas emergentes en su relación con contextos específicos.

La noción de las *fronteras del arte* surge a partir de los planteamientos de las teorías sobre el *mundo del arte* de Howard Becker -el arte como resultado de una acción colectiva- y las del *campo del arte* de Pierre Bourdieu -la distribución de las posiciones sociales dentro del escenario social simbólico que es el arte-. A partir de estos planteamientos y con base en la perspectiva de la sociología del arte se dio un giro a las relaciones sociales entre el arte, los artistas, las instituciones artísticas, los críticos, los medios, los públicos y las prácticas culturales. Un giro que a su vez conformó nuevos escenarios en los que se entretajan diferentes agentes y políticas del arte. Las direcciones empezaron a ser múltiples y cambiantes, los límites se desdibujaron y el arte comenzó a recuperar su carácter esencial: el espiritual.

Es decir, recuperó su vínculo con las prácticas rituales, con las estéticas del vivir cotidiano, con las festividades comunitarias y con el pensamiento mágico o mítico. El llamado ahora es a identificar y atender a estas nuevas prácticas, vistas desde la óptica de cada región o de cada grupo humano para sistematizar su estudio y ampliar una posible identidad latinoamericana.

Aunado a esto, en el ámbito de la epistemología y los estudios decoloniales, la noción de frontera resulta de los cuestionamientos a las formas instituidas de construcción de conocimiento. Se ha señalado, desde distintos ámbitos, la necesidad de reconocer que la ciencia no es la única forma de conocer, y que, además, la universidad no es el único espacio para construir el conocimiento. Se vuelve imperante avanzar en el reconocimiento de otros saberes como un entramado necesario para la comprensión de nuestras realidades.

Con lo anterior se hace prioritario señalar que las formas de conocer no se excluyen entre ellas, sino que se encuentran en espacios de diálogo, de préstamos en sus formas de hacer y ser, no siempre asumidas. Es por esto que el propósito de la Red Arte en Frontera es reflexionar

sobre dichos espacios fronterizos, además de realizar prácticas investigativas y creativas desde esos lugares de encuentro.

Por otro lado, el proyecto de la Red se ha justificado en la necesidad de desarrollar estudios colaborativos en torno a las actuales dinámicas del arte, sus posibles orígenes y su proyección a futuro permitirá consolidar un campo de estudio claramente situado en diversas regiones de América Latina. Y es que a partir de los años noventa y en relación al posicionamiento de una economía crediticia globalizada, el arte ha ido adquiriendo relaciones diversas. Vínculos de orden económico, social y político, o vínculos directos con las ciencias sociales, la filosofía, el diseño y cuánta área de pensamiento o creación se requiera.

Desde hace por lo menos quince años se habla del arte sociológico, arte etnográfico, acciones postpolíticas y postindustriales, entre otras. Cada una de éstas han comprometido a las prácticas artísticas con sus aportes de carácter filosófico, sociológico o antropológicos, lo que ha llevado a posicionar al arte mismo como una actor político y social que moviliza a los grupos humanos de nuestras regiones. Es por ello que se hace necesaria la indagación sistematizada y colegiada de estas prácticas.

Además, se considera que al colegiar los estudios se ampliarán las perspectivas de análisis al tiempo que se generarán dinámicas interdisciplinarias que enriquecerán las metodologías o enfoques comprensivos. De esta manera se ha venido construyendo un proyecto de investigación realizado de manera conjunta que implica a los diversos actores y contextos de los miembros de la Red Temática. Todo esto busca favorecer la utilización de conceptos y metodologías atípicas que den reconocimiento a perspectivas y saberes diversos.

Como punto de partida al interior de la Red se establecieron como objetivos centrales los siguientes:

- Desarrollar la noción de frontera en relación a la investigación y creación en artes que permita definir una o varias líneas de generación y aplicación del conocimiento comunes a los integrantes de la Red.
- Propiciar acciones académicas que promuevan los procesos de investigación y creación artística con perspectiva de frontera en diferentes regiones mexicanas y de América Latina.

A partir de estos objetivos se trazó una ruta de trabajo que ha consistido en identificar los procesos de investigación artística al interior de nuestras instituciones educativas en los que sean visibles los vínculos del arte con las diversas esferas sociales, políticas y culturales de las regiones. A través de esta identificación inicial se pretenden definir las estrategias que se usan en los procesos de investigación y creación artística para reconocer coincidencias y diferencias que se presentan en las diversas regiones en las que nos ubicamos.

Como un primer alcance exponemos aquí los resultados de la etapa inicial de la indagación conjunta realizada a través de encuentros académicos. A partir de una metodología participativa y de carácter interdisciplinar las indagaciones permitieron la elaboración de los tres capítulos que conforman este material. Cada uno de estos fueron seleccionados, al considerarlos experiencias significativas de los procesos de creación artística o investigativa que se llevan a cabo por los docentes o los estudiantes al interior de las tres facultades que conforman la Red.

Se pretende que este material sea la base para continuar con la investigación colegiada que inició buscando las posibles fronteras del arte, las cuales trazarían un camino hacia la identificación de las prácticas artísticas en nuestras regiones. Con este fin, el libro se organiza en tres apartados: el primero presenta cuatro escritos que plantean análisis sobre los procesos de investigación en artes en su relación con la epistemología; el segundo presenta tres escritos que se centran en estudios artísticos relacionados con la práctica del arte y la tradición cultural; el tercero presenta tres escritos sobre casos de creación artística en espacios o contextos específicos.

Referencias

- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, España, 2000.
- Han, Byung-Chul, *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*, Herder, Barcelona, España, 2018.
- Han, Byung-Chul, *La desaparición de los rituales*, Herder, Barcelona, España, 2021.

FRONTERA I
ARTE, INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTO

La investigación en artes como un ejercicio epistémico

Experiencias en la formación de grado

Paola Sabrina Belén⁷

Sofía Delle Donne⁸

¿Qué implica la formación en artes en el marco de la universidad? ¿Es la investigación científica el único criterio posible para acreditar la titulación? ¿Qué se entiende por investigación artística? ¿Es necesario que esta sea científica, si consideramos que desde las concepciones tradicionales la idea de investigación ha sido prioritariamente vinculada a las exigencias de validación que implicaría el conocimiento científico? Sin embargo, el científico no es el único conocimiento posible.

En efecto, Epistemología de las Artes es una materia obligatoria en la formación de grado de estudiantes de las carreras artísticas (Artes Plásticas, Diseño Multimedial, Artes Audiovisuales, Historia de las Artes) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). El objetivo de la asignatura es reflexionar sobre y desde el arte como un saber emancipador, a partir de un fundamento teórico que entiende lo artístico como proceso relacional y situacional con un modo específico de generar y sistematizar el conocimiento, diferen-

⁷ Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Centro de Estudios de Hermenéutica, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Líneas de investigación: Estética hermenéutica gadameriana, Arte y conocimiento. paolabelen81@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1587-4301>

⁸ Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). sofia-delledonne@gmail.com. Línea de investigación: Arte contemporáneo, Lo político en el arte, Archivo e imagen. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6037-2955>

ciándose así del discurso moderno o lo que de Sousa Santos denomina pensamiento abismal.⁹

Este tipo particular de conocimiento es factible de ser analizado y replicado, tanto en su experiencia receptiva-interpretativa como en su operatoria constructiva-creativa; aplicando asimismo un especial énfasis en esta operatoria, a partir de la denominada investigación en artes, entendida como la puesta en acto de la epistemología de las artes desde el proceso creativo.¹⁰

Los destinatarios de la materia son estudiantes avanzados/as que se encuentran en los últimos años de su trayecto académico. La mayoría de ellos/as han cursado materias de formación general que se proponen enmarcar su carrera de grado desde una perspectiva humanística con un enfoque histórico-social. Sin embargo, al principio de cada año de cursada nos encontramos con un desafío similar: construir una relación dialógica entre aquello denominado teoría y lo otro denominado práctica artística.

Este desafío nos compromete a pensar y diseñar estrategias didácticas y pedagógicas que promuevan decisiones en el hacer artístico que incorporen la potencialidad reflexiva que propicia la pregunta por la dimensión epistémica del arte, lo cual se sostiene por un programa curricular interdisciplinar en el cual confluyen aportes de la filosofía, la historia del arte, los estudios visuales, etcétera.

⁹ La epistemología occidental dominante moderna se construye sobre la base de las necesidades de la dominación colonial y se sostiene en la idea de lo que de Sousa Santos llama un pensamiento abismal: "el otro lado de la línea" desaparece como realidad, se convierte en no existente. "En el campo del conocimiento, ha consistido en conceder a la ciencia moderna el monopolio de la distinción universal entre lo verdadero y lo falso". Así, al otro lado de la línea no habría un conocimiento real, sino creencias, magia, lo inútil, peligroso, incomprensible, objeto de supresión. Por su parte, como una ecología de saberes, el pensamiento postabismal reconoce la existencia de una pluralidad de conocimientos más allá del conocimiento científico, sin desacreditar este último. *Epistemologías del Sur* para De Sousa designa entonces la diversidad epistemológica del mundo, en tanto prácticas o intervenciones diversas en el mundo. Se trata de la posibilidad de un pensamiento que integra la ciencia occidental con otras formas de producción de conocimiento, diálogo que requiere de la descolonización del conocimiento y de las instituciones que lo producen mismo. Cf., Boaventura de Sousa Santos & María Paula Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes", Madrid, Akal, 2014.

¹⁰ Cf., Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, "La dimensión epistémica de la investigación en artes" en Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 38-47.

En esta oportunidad expondremos las pautas que definen el trabajo práctico final¹¹ de la materia que no es más que una propuesta de investigación en artes.¹² Es por ello por lo que una de las unidades de la materia tiene como objetivo que el estudiantado conozca el concepto de investigación en artes y sus fundamentos teóricos, que analicen sus características en implicación con la dimensión epistémica del proceso artístico y que utilicen sus principios en la elaboración de un proyecto de investigación.

Borgdorff¹³ distingue tres tipos de indagación: investigación acerca, para las artes y en las artes o artística. La primera es más cercana a las disciplinas académicas de las humanidades y de las ciencias sociales, se propone extraer conclusiones interpretativas desde una distancia teórica. En términos ideales, tal distancia teórica implica una separación entre el investigador y el objeto de investigación.

La investigación para las artes puede describirse desde su perspectiva instrumental en tanto aporta conocimientos y descubrimientos técnicos que contribuyen a la práctica artística. Sin embargo, es la investigación artística la cual realiza un corrimiento aún mayor en lo referido con la relación sujeto/objeto. No evidencia tal separación en tanto es comprendida como perspectiva de la acción o inmanente, “desde dentro”, ya que no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística¹⁴ porque son los mismos artistas quienes reflexionan y sistematizan sus procesos productivos.

Cabe mencionar, no obstante, que la investigación en artes es objeto de estudios desde variadas perspectivas. Así, entre ellas, hay autores que focalizan en la cualidad afectiva del conocimiento artístico “saber es

¹¹ De ahora en más TPF.

¹² Atentas a las posibles críticas que el trabajo por proyectos puede suscitar conviene comenzar por exponer que la propuesta demanda situacionalidad y procesualidad en detrimento de las políticas pedagógicas que se comprometen a obtener solo resultados medibles y cuantificables.

¹³ Cf., Silvia García S. & Paola Sabrina Belén, *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Sarrebruck, Editorial académica española, 2013, p. 22.

¹⁴ *Idem*.

sentir”.¹⁵ Es por ello que la investigación artística, desde las concepciones tradicionales, aún sin ser rival de la ciencia, ha sido considerada un medio de verificación débil en comparación con el tipo de verificación factual de la ciencia moderna.

A su vez ya es un hecho la relación entre ciencia y arte mediada por la investigación. Costa analiza varios casos en donde la datificación y la identidad genética entran en diálogo a partir de algunos proyectos artísticos.¹⁶ Ejemplo de ello es el Dazzle Club, un colectivo de artistas con sede en Londres que usa el maquillaje como camuflaje mientras realizan caminatas de protesta en contra del uso de cámaras con reconocimiento facial por parte del poder policial. Por citar otro caso que utiliza la autora, la plataforma VFRAME (Berlín) desarrolla tecnologías de la visión computarizadas para apoyar el trabajo de organismos de derechos humanos en zonas de conflicto al rastrear municiones u objetos peligrosos o incluso diseña archivos online para procesar videos que documentan violaciones a los derechos humanos. En línea con la estrategia del registro, Costa cita la obra *Nivel de confianza* del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer quien a partir de un método de reconocimiento facial invita a los participantes a comparar sus rasgos faciales con los de los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en Iguala.¹⁷

Asimismo, hay autores que, al evidenciar el entusiasmo por la investigación en artes en la academia señalan ciertos riesgos. Por ejemplo, cuestionan aquellos proyectos artísticos que, en el afán por inscribirse en una producción de saber, se esfuerzan por incluir una cita o en alcanzar resultados finales sin poner en tela de juicio ni las metodologías de investigación ni los modos de producción tradicionales.¹⁸

¹⁵ Jan Verwoert, “Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia” en Jan Verwoert, Natascha Sadr Haghighian, Guadalupe Echevarría et al., *En torno a la investigación artística Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, pp. 13-28.

¹⁶ Cf., Flavia Costa, *Tecnoceno: algoritmo, biohackers y nuevas formas de vida*, Buenos Aires, Taurus, 2021.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ Cf., Natascha Sadr Haghighian, “Deshacer lo investigado”, en Jan Verwoert, Natascha Sadr Haghighian, Guadalupe Echevarría et al., *En torno a la investigación artística Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, p. 32.

En esa línea, desde la perspectiva que inaugura el giro decolonial se propone analizar las diferentes marcas y modos en que la colonización nos atraviesa, en lo que diversos autores (Dussel, Quijano, Castro-Gómez, Grosfoguel, entre otros) conceptualizaron como *colonización del poder, del saber y del ser*. Para pensar entonces cómo investigamos es preciso desplegar las condiciones sociales, políticas, institucionales que nos condicionan y en las que se inscriben las prácticas investigativas. La propuesta es advertir además qué posicionamientos epistémicos reproducimos, complejizando la mirada sobre la propia práctica.

Por su parte, Hito Steyerl se interesa por el deseo actual de institucionalizar la investigación artística como disciplina académica. A partir de ello señala que la investigación en artes no debería ser una estrategia más del capitalismo cognitivo en pos de incorporar funcionalmente nuevas maneras de producir sin cuestionar el sistema productivo mismo. Por el contrario, la autora propone comprender la investigación en artes como conflicto, en respuesta a las propuestas opresivas y represivas que intentan inmovilizar lo problemático en las academias.¹⁹

Según Steyerl, esta investigación artística encuentra sus orígenes en ciertas prácticas del S. XX relacionadas con la *estética de la resistencia*.²⁰ Algunas de las que menciona son: las vanguardias soviéticas, la lingüística de Jakobson, el ensayo filmico de Richter, las reflexiones de Adorno sobre la forma ensayo o películas anticoloniales de Chris Marker y Alain Resnais; también menciona ejemplos latinoamericanos como el manifiesto *Hacia el tercer cine* de Solanas y Getino. Para Steyerl todas estas prácticas aparecen reactualizadas en las propuestas contemporáneas que se interesan por la investigación artística en torno a la relación poder/saber, realidad/transformación, problemas epistemológicos en general o en la vinculación entre subjetividad y objetividad y su injerencia entre el poder de creación y de conservación. La autora demuestra así la extensa y amplia trayectoria de estas prácticas, más allá de los debates metropolitanos actuales.

¹⁹ Cf., Hito Steyerl, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, en *Transversal*, núm. 44 (03 2011). Consultado en <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>.

²⁰ *Ibid.*

Consideramos que, pensar la investigación en artes como desafío, en tanto innovación epistemológica y estética, permite entonces contrarrestar la reducción colonialista que opera en la dicotomía poder/saber y que reduce a territorios enteros a meros objetos de dominación.

En efecto, en la cátedra Epistemología de las Artes, partimos de concebir la investigación en artes como un ejercicio epistémico en continuo proceso a lo largo del devenir de la cursada. La propuesta del TPF motiva desandar modos de pensar los aspectos metodológicos de la producción de conocimiento, promueve nuevas herramientas para sistematizar el saber artístico; no se encarga simplemente de volver lo existente a formato de proyecto. Por el contrario, invita a detectar aquellas regiones de pensamiento en donde aún opera la pretensión de que para saber hay que exteriorizar un objeto de estudio, poner distancia y analizarlo. La investigación en artes se presenta a las/los estudiantes como un ejercicio complementario a un abordaje metodológico, un aporte al debate sobre cómo pensar una metodología que considere las particularidades del campo artístico en oposición a aquella que reclama la implementación de un método válido y universal. De hecho, si bien presentamos una guía de realización del trabajo final, la misma puede ser modificada por los/as estudiantes en relación directa a sus objetivos.

Dicha guía orientativa estipula los apartados que componen el TPF el cual tiene formato de proyecto. Se trata de tres esquemas (esquema operacional, rúbrica y cronograma) precedidos por un resumen. Uno de los aspectos que suele llamar más la atención, y que requiere nuestra insistencia como docentes, es la propuesta de practicar una escritura académica que sistematice la experiencia del proceso de producción, en principio porque los/as estudiantes parecen estar acostumbrados a realizar largos trabajos justificativos de sus producciones o donde directamente estas ilustran los “conceptos teóricos de los autores”. Sin embargo, la propuesta del TPF los/as (nos) invita a pensar la producción académica desde la ejercitación. Se trata de volver a las estrategias de producción, identificarlas, reconocerlas, enunciar objetivos operativos acordes a la propuesta, desarrollar una planificación al respecto, etcétera. Esto quiere decir que, no se persiguen meros resultados, sino

que el trabajo procesual que abarca toda la cursada demanda que los/as cursantes estén atentos/as a la incorporación de nuevas problemáticas que entren en diálogo con su propuesta.

El TPF es interdisciplinar, para favorecer el trabajo en frontera que ya comentamos al principio. Por este motivo los/as docentes de las clases (tradicionalmente denominadas prácticas) determinan los grupos (entre 3 y 5 integrantes) que están conformados por estudiantes de diferentes carreras. En principio, esto impacta en el corrimiento del eje disciplinar y propone un desafío de escucha, de poner en común y consolidar acuerdos. Año a año hemos percibido como en un primer momento esta decisión genera reticencias, pero al final de la cursada los equipos que han podido sortear el obstáculo disciplinar se encuentran profundamente integrados entre sí.

Una de las cuestiones que se trabajan en la elaboración del resumen, que es la primera tarea del TPF que deben realizar, es el acercamiento a propuestas interdisciplinarias. Aquí podemos observar que los/as estudiantes suelen proponer proyectos forzados en el intento por incluir de manera objetiva todas las disciplinas. Es decir, es probable que en una primera entrega de resumen de TPF nos encontremos con una propuesta de investigación en artes que se proponga realizar una pieza de cerámica + un *mapping* + un retrato al óleo + un registro documental en video. Aquí es donde los/as docentes debemos trabajar para promover aquella zona de frontera que, aunque se explica en el marco teórico de la materia, es necesario ejercitarla. Una pregunta que puede promover este desplazamiento es ¿cuáles son los conocimientos específicos de tu disciplina que pueden entrar en diálogo en este proyecto? Tal vez el aporte del o la estudiante de artes audiovisuales tenga que ver con el aspecto lumínico del proyecto y el aporte del o la estudiante de artes plásticas tenga que ver con la paleta de colores involucrada. Pero, para definir estos aspectos, es necesario trabajar conjuntamente a nivel grupal e individual. Es decir, los/as estudiantes deben reconocer cuáles son los procedimientos, recursos, materialidades, saberes, que conlleva su producción para ponerlos en común con el equipo. Cuando esto sucede, generalmente, toman alguna obra o proyecto de este/a integrante y lo utilizan para la realización del proyecto.

También, en esta etapa, resulta estratégico remitir a los/as estudiantes a la guía orientativa, en donde se prioriza la definición de tres cuestiones: determinar el proceso artístico involucrado, las estrategias de producción elegidas y una sucinta justificación de por qué el proyecto es una Investigación en artes y no sobre artes, o para las artes o basada en Artes.²¹ Esta última cuestión se vuelve problemática cuando no se ha comprendido la valoración epistémica del proceso artístico. Sin embargo, cuando esta reflexión se ha producido los/as estudiantes pueden comprender que en la investigación en artes no hay separación entre sujeto y objeto, la dimensionan como una práctica investigativa que se despliega a partir de un proceso de producción de obra (García y Belén, 2013). A su vez, las primeras entregas del TPF suelen presentar una acentuada referencialidad a la temática de la propuesta; así los/as estudiantes priorizan el tema (el qué) en desmedro de cuestiones formales y procedimentales, materialidades, etcétera. Además, sus preocupaciones se encuentran atravesadas por supuestos arraigados en torno a las ideas románticas de creación subjetiva, inspiración, del artista como genio, etcétera. Volver sobre el cómo es una manera de direccionar los proyectos hacia una investigación en artes y no hacia una investigación basada en artes²² en la cual se corre el riesgo de que la producción de conocimiento quede supeditada a otras disciplinas. En los proyectos de investigación en artes puede suceder que la producción artística no sea el eje de la indagación y que aparezca como un momento previo o posterior al relevamiento bibliográfico, a la búsqueda de documentación, a la realización de encuestas, al relevamiento de datos, etcétera. En este

²¹ La perspectiva de la investigación basada en artes utiliza el conocimiento artístico para ampliar el campo epistémico de otra disciplina. Por ejemplo, una investigación sobre didácticas de las matemáticas propone basar su investigación en artes a fin de obtener estrategias visuales para mejorar la enseñanza de su disciplina.

²² En un período de la materia se incluía la investigación basada en artes como opción para el TPF. Sin embargo, a partir de la experiencia y la reflexión al respecto hemos considerado quitarla ya que propiciaba que los estudiantes realicen sus proyectos en base a conocimientos específicos que no podíamos guiar ni enseñar. Por ejemplo, lo más común era que presentaran proyectos meramente sociológicos en donde el eje era la realización de encuestas, entrevistas o análisis de públicos, del consumo o de la recepción. Sobre la investigación basada en artes como opción de realización del TPF se puede consultar Laura Molina, Acerca del Trabajo Final y de los Trabajos Prácticos en Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 55-74.

tipo de propuestas el conocimiento artístico adquiere un rol secundario, de acompañamiento a la aparente verdadera producción de saber que, en estos términos, se encuentra por fuera de lo propiamente artístico.

La elaboración del TPF, que como señalamos implica la elaboración de un proyecto de investigación en artes, es un trabajo procesual que acompaña de manera paralela el desarrollo de toda la cursada. A medida que se avanza sobre las diferentes unidades los/as estudiantes tienen la oportunidad de modificar, transformar, repensar, aspectos constitutivos de su propuesta. En este sentido, la actual perspectiva historiográfica del programa puede resultar propicia para señalar, por ejemplo, la injerencia de la estética kantiana en la ausencia de la dimensión epistémica del arte y sus herencias en diferentes perspectivas teóricas. Así pues, en la medida en que los/as estudiantes reflexionan sobre el pensamiento de Kant, comienzan a poner en cuestión aspectos como el rol del genio en la producción artística.²³

La realización del resumen resulta significativa para propiciar el pensamiento en frontera²⁴ y la construcción de un proyecto grupal que sienta sus bases en la resolución de conflictos y la creación de consensos. Al respecto Wagensberg señala: “El talante interdisciplinario consiste en mirar por encima del horizonte disciplinario en busca de un cambio de complejidad, un cambio de método, un cambio de lenguaje o un cambio combinado de las tres cosas. El conocimiento avanza por las fronteras de sus disciplinas, es decir, por sus costuras”.²⁵

A su vez comprendemos que la frontera que propicia el arte reside en su capacidad “(...) de dialogar con diferentes formas de creación o construcción de conocimientos en los que se le considera como un espacio liminal capaz de integrar las estéticas emergentes en su relación con contextos específicos”.²⁶

²³ Sin embargo, el eje historiográfico no siempre resulta apropiado para que puedan dimensionar la cualidad epistémica de sus producciones desde el principio del TPF, dado que alcanzan a clarificar la problemática hacia el final del cuatrimestre. Este es uno de los motivos por los cuales nos encontramos en un proceso de redefinición de la estructura del programa.

²⁴ Jorge Wagensberg, *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, Buenos Aires, Tusquets, 2014.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁶ Red Arte en Frontera, Documento de circulación interna de la Red temática de colaboración [Inédito], 2022.

Finalmente, la experiencia del trabajo práctico final redimensiona el vínculo entre educación artística e investigación al mismo tiempo que invita a los/as estudiantes a trabajar en un proyecto propio que motiva la participación desde el entusiasmo y la perseverancia.²⁷

En el TPF la obtención de resultados no es el objetivo final, sino que estos se definen en relación con objetivos que establece el grupo para su investigación en artes en el marco del proceso artístico, comprendido en un marco relacional y situacional. Como señalamos anteriormente este trabajo persigue el interés por desarrollar investigaciones de carácter operacional, reflexivas. Por este motivo, luego de la elaboración del resumen se propone la elaboración de tres gráficos: el esquema operacional, la rúbrica y el programa de acción. Este último no es más que un cronograma en donde se proyectan, en un orden temporal, las actividades definidas en el esquema operacional.

El esquema operacional se propone como una tabla que organiza de manera horizontal las operaciones constitutivas de la investigación en artes: las etapas del proyecto (una herramienta para ordenar los objetivos), los objetivos (¿Cuáles son los objetivos que me propongo alcanzar con mi investigación? ¿Cuáles son las metas que me propongo alcanzar con el desarrollo de la IA?) con sus respectivas actividades (¿Qué acciones voy a desplegar en función de mis objetivos?), resultados (Consecuencia o el efecto que espero que se desprenda de mi objetivo) e indicadores (Sirve para evaluar la posibilidad de que el resultado se cumpla. Puede ser cualitativo o cuantitativo).

Además de determinar estas variables para cada objetivo se les propone a los/as estudiantes operativizar el marco teórico, lo cual implica correrse del modo tradicional de desarrollarlo. Volver operativas las unidades del programa consiste en incluir los autores, las problemáticas y/o los conceptos clave en la formulación de los objetivos desde un criterio heurístico. De esta manera, la investigación en artes es considerada como un ejercicio epistémico en tanto propicia el encuentro entre la capacidad reflexiva y las resoluciones técnicas. El proceso creativo se

²⁷ Cf., Louis E. Rath, Selma Wassermann, et al., *Cómo enseñar a pensar. Teoría y aplicación*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 45.

vuelve complejo, en tanto adquiere nuevos niveles de profundidad en el trabajo de volver siempre a las estrategias de producción seleccionadas para encontrar en ellas diálogos latentes con los problemas teóricos que propone la cátedra. También opera aquí el protagonismo de los/as estudiantes en tanto hacedores reflexivos/as: pueden apropiarse de los contenidos que mejor interpelen a su investigación. De hecho, a medida que la cursada avanza, es común observar que los grupos debaten en torno a la modificación de los problemas y/o autores incluidos en su TPF.

Con el objetivo de acompañar la autoevaluación de los equipos se ofrece un tercer elemento en formato tabloide que compone el TPF: la rúbrica. Los/as estudiantes deben migrar los objetivos definidos en el esquema operacional y establecer criterios para evaluarlos. Esto refuerza la concepción de la investigación en artes como ejercicio reflexivo de sistematización de experiencias de producción artística.

Como la cursada es cuatrimestral, los tiempos académicos no acompañan la posibilidad de llevar a cabo el proyecto. Sin embargo, se ofrece la oportunidad de elaborar potencialmente la realización de las metas establecidas al considerar desde los mejores resultados posibles hasta los más conflictivos y problemáticos, lo cual le otorga un rango de previsibilidad al proyecto.

Según Sánchez²⁸, la rúbrica es una guía de puntuación usada en la evaluación del desempeño de las y los estudiantes. Mediante una matriz de valoración facilita evaluar la calidad de un producto de aprendizaje determinado e identificar los rasgos y los componentes que deben estar presentes para indicar el nivel alcanzado. Por ello la rúbrica requiere de la elaboración de un sistema de ponderación para cada componente a evaluar. En el marco del TPF la rúbrica se utiliza como un instrumento de autoevaluación de los objetivos propuestos en el esquema operacional. Se espera que su realización permita a los y las estudiantes realizar un análisis proyectual de su propuesta. Al facilitar una instancia de autoevaluación, los equipos de trabajo pueden detectar objetivos que no

²⁸ Daniel Sánchez, "Proceso creativo y evaluación. La rúbrica como bitácora del proceso creativo proyectivo" en Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 48-54.

se adecuan a posibilidades ciertas de realización o pueden vislumbrar si sirven o no al tipo de proyecto de investigación en artes que se encuentran realizando. Esto resulta clave en las rúbricas para proyectos de investigación artísticos ya que atienden a las “múltiples posibilidades que puede dar el abordaje heurístico de la experiencia relacional”.²⁹ De hecho, como el proceso de autoevaluación es potencial siempre se encuentran a tiempo para reformular lo que resulta conveniente a fin de mantener coherente la sistematización del proceso productivo.

Experiencias en la formación de grado

En el siguiente apartado narraremos algunas experiencias de investigación en artes que fueron realizadas en el marco de la cátedra como TPF. Durante el primer cuatrimestre del 2019 un equipo de estudiantes realizó un proyecto de instalación visual interactiva. En el resumen que elaboraron señalan que la propuesta “(...) Comprende una filmación instantánea que capta al participante acercándose al final de un recorrido orientado, [lugar en] donde luego va a ser reproducida (en proyección o pantalla digital) (...) con una temporalidad diferida para apreciarse a sí mismo acercándose al punto final pertinente (Investigación en artes)”.³⁰

Este proyecto resulta un caso interesante ya que la temática es descrita de la siguiente manera: “Acción de espacialidad y temporalidad alteradas. El participante al interactuar con la obra se enfrenta a una nueva espacialidad, un nuevo tiempo; a su vez interactúa con su propia imagen, acercándose a contemplar la obra.” Como señalamos anteriormente, resulta un desafío que los y las estudiantes comiencen a pensar el trabajo final desde los aspectos materiales del proyecto y no desde una temática abstracta. En esta oportunidad, el equipo comenzó a planificar el proyecto desde dimensiones de análisis artísticas, es decir, desde el comienzo de su indagación problematizaron las nociones

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ Luisina, Bifaretti; David, Recheni, Nancy Gabriela, Roig; María Belén, Vera, Investigación en artes (Trabajo Práctico Final. Cátedra Epistemología de las artes. [Inédito]). La Plata, Universidad Nacional de La Plata. 2019.

de tiempo y espacio, a partir de una producción artística concreta, sin necesidad de referirse a una temática exógena. Por el contrario, aquí el conocimiento artístico funcionó como temática.

Tal es el caso que al redactar sucintamente los objetivos generales el equipo determinó: “Crear una experiencia estética donde el participante descubra una nueva espacialidad escondida, utilizando la proyección/reproducción para expandir el espacio. Que se enfrente a una nueva percepción de tiempo propiciado por una temporalidad diferida: dentro de esta nueva realidad el mismo participante se observa/analiza a sí mismo frente a su propia imagen. A partir de esta experiencia estética, el espectador puede desarrollar conocimientos y deducciones propias comparando la temporalidad de la obra con la “temporalidad real”: ¿Qué es el tiempo? ¿Cuál es su concepto dado? ¿Podemos abstraerlo de la propia experiencia? ¿Cómo percibimos el tiempo? ¿Existen otras posibilidades de percepción del tiempo?”³¹

A su vez, luego de una primera entrega y su pertinente corrección, el equipo logró definir mínima y tentativamente cuáles serían los procesos productivos involucrados y los materiales necesarios: “Proyección interactiva con filmación instantánea sobre una pared al final del pasillo (espacio real). Proyección en pantalla digital con capacidad de ubicarse en espacios cerrados y abiertos, dentro de los circuitos artísticos que habilitan su comprensión y reproducción: galerías con capacidad de proyección, centros culturales, centros audiovisuales, etcétera.”³² Esta enumeración les permitió elaborar un esquema operacional en donde los objetivos se ordenaron según las diferentes etapas de la investigación en función de los momentos de elaboración del proyecto de instalación interactiva. Con el fin de ejemplificar el uso del esquema operacional a continuación citaremos un fragmento del realizado por el equipo, en donde se pueden visualizar los objetivos y sus respectivas variables desarrollados dentro de la etapa que denominaron “Observación y descripción”.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

Esquema operacional (fragmento)

| Etapas de la Investigación | Objetivos Específicos | Actividades | Resultados | Indicadores |
|----------------------------|---|--|--|---|
| Observación y descripción | Analizar y observar la relación tiempo-espacio en nuestra propuesta de trabajo. | Selección del espacio adecuado para realizar la experiencia. Instalación de los elementos necesarios para realizar la filmación y la proyección. Recopilación del material filmico y estructuras espaciales de posibles galerías (espacios específicos de reproducción). | Espacios de exposición y proyección que permitan un recorrido positivo para la obra. Pruebas de trabajo en diferentes espacialidades. | -Espacialidad, pasajes, recorridos, estructuras y disposiciones arquitectónicas. -Luz direccionada, capacidad de oscuridad intencionada, tecnología de proyección. -Ensayo, material boceto, pruebas de luz, pruebas de proyección. |
| | Contemplar el rol del participante en obras contemporáneas que trabajan las mismas temáticas de nuestra obra (relación tiempo-espacio). *Comprender el "juego del arte" (Gadamer). *Comprender que la obra de arte quita el óvulo ontológico (Gadamer). | Análisis de la reacción del participante frente a la nueva espacialidad creada por la obras de esta temática. | Anticipación probable del recorrido y las expectativas del participante respecto de los objetivos de análisis de la obra, a la vez que recopilamos experiencias de obras con mismas temáticas. | -Análisis de obra, búsqueda de experiencias artísticas, archivos audiovisuales. |

Fig. 1. Fragmento de un esquema operacional desarrollado en el marco de un TPF.

Acompañamos este fragmento del esquema operacional con un recorte de la rúbrica que elaboró el equipo, en el cual se puede apreciar la autoevaluación propuesta y el potencial resultado de cada objetivo según las variables que propusieron los y las estudiantes:

Rúbrica (fragmento)

| Objetivos específicos | Alcanzado | Alcanzado Relativamente | No alcanzado |
|---|--|--|--|
| Analizar y observar la relación tiempo-espacio. | El espacio creado retoma la relación cotidiana entre tiempo y espacio y promueve una nueva: la de la obra. | El espacio artístico promueve la reflexión sobre la relación tiempo-espacio. | El espacio creado crea un lugar de dispersión donde el participante no comprende su acción con la proyección, imposibilitando la realización de la obra. |
| Contemplar el rol del participante en obras contemporáneas. | El participante de la obra es activo y cognitivo. | El participante de la obra está orientado mínimamente hacia un nuevo conocimiento. | El participante siente ajena la propuesta. |

Fig. 2. Fragmento de un esquema operacional desarrollado en el marco de un TPF.

En otro caso, realizado durante la cursada del primer cuatrimestre del 2022, también podemos observar cómo la rúbrica sirve para pensar cómo se valoraría la resolución potencial de los objetivos en la práctica productiva al estar atravesados por la incorporación del marco teórico en formato operativo.³³

La propuesta de investigación en artes de este grupo es definida de la siguiente manera:

La propuesta consiste en una instalación escultórica, emplazada en la entrada principal de la Sede Fonseca de la FDA-UNLP, compuesta por un altar que contiene las figuras de una mujer adulta cargando en brazos a un hombre de su misma edad. El altar que rescata visualidades del arte religioso cristiano estará conformado por una caja de madera adornada con flores marchitas, luces, y velas derretidas. Las figuras de la mujer y el hombre serán realizadas en madera y pintadas a la manera policromada. El carácter vetusto de la composición y la utilización de recursos propios de la imaginería cristiana pretenden aludir al peso de las imposiciones históricas católicas y su responsabilidad en la construcción de los roles de género. El altar será complementado con un código QR que redirija a una cuenta de Instagram, cargada de contenido feminista con perspectiva de género, a modo de herramienta cognitiva y de apoyo conceptual. A la vez, se entregarán estampitas que también retomarán estas visualidades cristianas, que contengan la ilustración de la obra terminada y una oración con temática feminista, con el fin de ampliar el impacto sensorial de la propuesta.³⁴

Las temáticas seleccionadas por los y las estudiantes al momento de realizar el TPF es diversa porque, como señalamos anteriormente,

³³ Aldana Giselle Bloise, Ana Luz Bugiolachi, Francisca Cocino, Victoria Mercapide, Mercedes Zago, Sofía Delle Donne, "Aportes para la investigación en artes instalación escultórica 'la maternidad' como vínculo romántico" (Trabajo práctico final cátedra Epistemología de las artes) en 5° JEIDAP. *Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. 2022. Consultado en <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/jeidap/>.

³⁴ *Ibid.* p. 2.

el trabajo por proyectos es un incentivo para que puedan elaborar propuestas que sean de su interés y les permita sostener el proceso de la investigación durante el desarrollo de la cursada. Si comparamos ambos casos en este último la temática no proviene directamente del conocimiento artístico, sino que deviene del interés de las integrantes por ciertas prácticas feministas.

Otra cuestión a señalar es el sucinto trabajo de justificación que el equipo tuvo que realizar para determinar por qué el proyecto se podía comprender como investigación en artes. Este fue un requisito que implementamos como obligatorio en la guía de orientación para la realización del TPF para la cohorte 2022. Al respecto las estudiantes señalaron:

la propuesta mencionada es una investigación en artes dado que genera conocimientos desde la práctica artística y también, en tanto señala una problemática habitual que creemos necesario cuestionar. En relación con la noción de *Epistemologías del Sur* planteada por De Sousa Santos (2019) consideramos que el proyecto de obra refiere a los conocimientos que surgen de las luchas sociales y políticas (p. 22). Por otro lado, García Silvia y Belén Paola (2013) proponen que la práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión. Ello es justamente lo que proponemos: repensar la definición del rol femenino en sus relaciones, amplificarlo y diversificarlo, para lograr una comprensión más abarcadora y respetuosa para con las mujeres. Cabe mencionar que la producción de la obra implica una metodología de trabajo sistematizada que puede replicarse, debido a la definición de etapas proyectuales tales como: análisis de estética del altar, análisis de relaciones de tamaño entre figuras, selección de objetos ornamentales, producción del altar, análisis de público destinatario, decisión de emplazamiento, etcétera.³⁵

En este proyecto resulta interesante la denominación de las etapas de la investigación que las estudiantes eligen para ordenar sus obje-

³⁵ *Idem.*

tivos, a saber: etapa de producción, de montaje y de recepción.³⁶ Dimensionar las categorías de las etapas que funcionan como reguladoras del orden de los objetivos es una tarea que se encuentra íntimamente relacionada con la comprensión de que la investigación en artes se lleva a cabo en la producción artística. Aquellos y aquellas estudiantes que no alcanzan a dimensionar esta inmanencia suelen proponer etapas de *Investigación* separadas de aquellas de *Producción*.

En esta propuesta, en la etapa denominada producción, se designan dos objetivos que nos interesan señalar: “Desarrollar una dialéctica negativa en torno a los roles de género asignados a la mujer, ligados al cuidado, protección y maternidad. (Adorno)”³⁷ y “Plantear una discontinuidad en las concepciones de maternidad impuestas a las mujeres (Foucault)”.³⁸ Aquí las estudiantes logran articular las lecturas obligatorias de la materia con los objetivos de su proyecto de modo que, como mencionábamos antes, se produce la operativización de los conceptos. Es decir, las reflexiones conceptuales se vuelven material para pensar instancias productivas. Esto propicia el encuentro entre lo diferenciado tradicionalmente como teoría y práctica. En este caso las estudiantes señalan el autor, la autora o la escuela de pensamiento de quien toman el concepto que le sirve a su problemática sin necesidad de explayarse en una justificación escrita, pero con el requerimiento de que las actividades comprometan la realización de dicho objetivo desde la práctica artística. Por ello, en la variable “Actividades” del esquema operacional, las estudiantes indican una serie de acciones tales como la coloración, el tallado de la madera, la forma y el tamaño de la estatuilla, la adquisición de materiales tales como flores artificiales, velas, su ubicación, iluminación y relación entre sí, etcétera.³⁹

A su vez, como señalamos anteriormente, en este caso también se puede observar el ejercicio de autoevaluación a partir de la elaboración de la rúbrica. Si tomamos como ejemplo los objetivos que citamos podremos observar que las estudiantes han desarrollado la valoración

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Cf.*, *Ibid.*, p. 3.

para ambos a partir de las variables “Bien”, “Regular” y “Mal”.⁴⁰ Es habitual la utilización de categorías generales, amplias, que sean útiles para cada uno de los objetivos. Es importante reiterar que el desarrollo del TPF se da en el marco de una cursada cuatrimestral, por tanto, tomar decisiones prácticas es una estrategia para lograr el desarrollo del proyecto el cual suele ser retomado en otras instancias como en la elaboración de tesis de grado.

Añadamos a la narración de estos casos que aún nos quedan ciertos desafíos por transitar. Sobre todo, aquellos referidos a la sistematización del conocimiento artístico desde otras herramientas que incluyan imágenes y que permitan realizar algún tipo de elaboración reflexiva escrita en donde la operativización del marco teórico quede más explícita o al menos se complejice un poco más. Sin duda, estos son los desafíos que nos motivan a seguir elaborando nuevas maneras de pensar la investigación en artes.

Consideraciones finales

Para finalizar, nos interesa subrayar que, en definitiva, aquello que origina esta propuesta de TPF es la construcción de una posición de apertura reflexiva, problematizadora, alejada de lógicas prescriptivas, para dar lugar a lo complejo. No se trata aquí de oponer el arte a la ciencia o de ajustar la práctica artística a los criterios de validación de la investigación científica, sino más bien de concebir la posibilidad de coexistencia de modos de conocer diversos, más allá de polaridades dicotómicas.

Según de Sousa Santos “La ecología de los saberes es un conjunto de prácticas que promueven una nueva convivencia activa de saberes con el supuesto de que todos ellos, incluido el saber científico, se pueden enriquecer en ese diálogo”.⁴¹ En este marco, la sistematización del proceso artístico en pos de validar su dimensión epistémica como conocimiento diverso y situacional, debería posibilitarse desde un pa-

⁴⁰ Cf., *Ibid.*, pp. 4-5.

⁴¹ Boaventura de Sousa Santos, *La Universidad Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipatoria de la universidad*, La Paz, CIDES-UMSA, 2007, p. 68.

radigma complejo y relacional.⁴² Sobre todo en los procesos artísticos contemporáneos.

La investigación en artes aquí trabajada emerge entonces como un ejercicio epistémico que posibilita la coexistencia de una ecología de saberes que tiene como característica el dejar de lado la hegemonía del sistema de pensamiento occidental. Propicia un conocimiento pluri-universitario, trans-disciplinar, contextualizado⁴³ que tiende a ser más democrático y, por tanto, más complejo.⁴⁴

Tal como indica Najmanovich el pensamiento complejo implica “una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de concebir y vivir nuestra participación en él, de producir, compartir y validar el conocimiento”.⁴⁵

Esa complejidad sitúa al proceso artístico y su enseñanza por fuera del modelo instrumental o naturalizada en sus diversas maneras y nos invita a concretar nuestras prácticas docentes desde un paradigma emancipador.⁴⁶ La investigación en artes aquí trabajada es solo una manera de llevar a cabo esta propuesta.

Referencias

- BELÉN, Paola Sabrina & Sánchez Daniel, “La dimensión epistémica de la investigación en artes” Belén Paola Sabrina & Sánchez Daniel, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 38-47.
- BIFARETTI, Luisina, Recheni David, Roig Nancy Gabriela, Vera, María Belén, *Trabajo Práctico Final. Cátedra Epistemología de las artes* [Inédito]. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. 2019.

⁴² Cf., Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, “La dimensión epistémica de la investigación en artes” en Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, p. 39.

⁴³ Cf., Boaventura de Sousa Santos, *La Universidad Siglo XXI...*, p. 58.

⁴⁴ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994.

⁴⁵ Denise Najmanovich, “Estética del pensamiento complejo” en *Andamios*, 1(2), (2005), pp. 19-42. Consultado en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300002.

⁴⁶ Cf., Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, Op. Cit, p. 39.

- BLOISE, Aldana Giselle, Bugiolachi Ana Luz, Cocino Francisca, Mercapide Victoria, Zago Mercedes, Delle Donne Sofía, “Aportes para la investigación en artes instalación escultórica ‘la maternidad como vínculo romántico’” (Trabajo práctico final cátedra Epistemología de las artes) en 5º JEIDAP. *Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. 2022. Consultado en <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/jeidap/>.
- DE SOUSA, Santos Boaventura; Meneses María Paula (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”, Madrid, Akal, 2014.
- DE SOUSA, Santos Boaventura. *La Universidad Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipatoria de la universidad*. La Paz, CIDES-UMSA. 2007.
- COSTA, Flavia, *Tecnoceno: algoritmo, biohackers y nuevas formas de vida*, Buenos Aires, Taurus, 2021.
- GARCÍA, Silvia S. & Belén Paola Sabrina, *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Sarrebruck, Editorial académica española, 2013.
- MOLINA, Laura, Acerca del Trabajo Final y de los Trabajos Prácticos en Belén Paola Sabrina & Sánchez Daniel, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 55-74.
- MORIN, Edgard, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- NAJMANOVICH, Denise, “Estética del pensamiento complejo” en *Andamios*, 1(2), (2005), pp. 19-42. Consultado en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300002.
- Red Arte en Frontera, Documento de circulación interna de la Red temática de colaboración [Inédito], 2022.
- RATHS, Louis E.; Wassermann, Selma; Mirras León (traductor); Wadel Leonardo (traductor), *Cómo enseñar a pensar. Teoría y aplicación*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- SADR, Haghighian Natascha, “Deshacer lo investigado”, en Verwoert Jan; Sadr Haghighian Natascha; Echevarría Guadalupe; García Dora; Lesage Dieter; Brown Tony, *En torno a la investigación artística*

Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

SÁNCHEZ, Daniel, “Proceso creativo y evaluación. La rúbrica como bitácora del proceso creativo proyectivo” en Paola Sabrina Belén & Daniel Sánchez, *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*, La Plata, Edulp, 2019, pp. 48-54.

STEYERL, Hito, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, en *Transversal*, núm. 44, (03 2011). Consultado en <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>.

VERWOERT, Jan, “Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia” en Verwoert Jan; Sadr Haghghian Natascha; Echevarría Guadalupe; García Dora; Lesage Dieter; Brown Tony, *En torno a la investigación artística Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

WAGENSBERG, Jorge, *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, Buenos Aires, Tusquets, 2014.

Hexágono '71, los conceptualismos latinoamericanos y la dimensión epistémica en su producción

Federico L. Santarsiero⁴⁷

Introducción: Tensiones moderno/contemporáneo

En su texto “De lo moderno a lo contemporáneo” Marcelo Pacheco presenta en la expresión “arte de los sesenta” la posibilidad de iniciar un acercamiento a la irrupción de nuevas configuraciones artísticas que emergieron en la Argentina y que la crítica en ese momento denominó “arte nuevo”. Nos advierte respecto a que la expresión “arte de los sesenta” no debe interpretarse de manera circunscripta a los parámetros temporales estrictos de la década, sino más bien como el marco para vislumbrar una serie de rupturas y transformaciones que se presentaron como la crisis del paradigma del arte moderno en el campo artístico argentino en un período que va desde finales de la década de los ‘50 hasta la mitad de la década de los ‘60.⁴⁸

El período en cuestión transcurre entre 1956/1965 y presenta para el autor una unidad de comprensión en el que van a emerger cambios que apuntaban no sólo a la implosión de los mecanismos formales y

⁴⁷ Adscripción: Docente de la cátedra Arte contemporáneo A de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Líneas de investigación: La dimensión epistémica de la imagen en el arte contemporáneo. Correo electrónico: federicosantarsiero@gmail.com Dirección ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3159-2638>.

⁴⁸ Marcelo Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Ines Katzenstein, 2007, p.16.

materiales de realización, sino también una postura que desafiaba las narrativas de la historia del arte, y junto con este desafío se ponía en crisis la obligatoriedad de la adscripción por parte de los artistas a esas narrativas fundamentadas en el correcto proceder artístico. Cambios que revolucionaron los métodos de producción, las dinámicas de promoción y los criterios de legitimación, e incluso las relaciones de consumo en el área artística, apostando por borrar los límites entre los ámbitos que hasta ese momento habían sido establecidos de acuerdo a los roles y acciones que de manera diferenciada realizaban los artistas y el público. Los artistas contemporáneos iniciaron una serie de producciones que con su irrupción desbordaron los límites y jaquearon los avales de los estatutos de artisticidad, avales que garantizaban la identidad de la obra de arte a través de sus recorridos en los circuitos modernos de visibilidad y consumo propios del modelo de las bellas artes, es decir los museos, las galerías, y el coleccionismo.

En esta escena que revoluciona las dinámicas de producción, los regímenes de visibilización, y las relaciones entre artista, obra y público, Marcelo Pacheco presenta a Edgardo A. Vigo como un “conceptual” antes del conceptualismo⁴⁹. Es una presentación que nos introduce en la que va a ser “la marca de Vigo”, un artista que inició sus indagaciones poético experimentales asumiendo posicionamientos *antiartísticos* que fueron el punto de partida para indagaciones cada vez más alejadas del modelo disciplinar estético de las bellas artes, paradigma moderno bajo el cual el artista se formó académicamente en la por entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y de la que egresó en 1953 con el título de profesor de Dibujo.

Adoptar esta perspectiva de producción le permitió a Vigo posicionarse para repensar y llevar a la acción una serie de propuestas que generaron una alteración y un reordenamiento de las cartografías de la escena artística. Un territorio en el que usualmente se encontraba al artista como ejecutor soberano de la obra de arte. Esta última concebida como una pieza-objeto única y original, producto de la destreza virtuosa del artista, que había transformado la materia en obra. Obra

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

de arte destinada a guardarse en los dispositivos de exhibición museísticos. Espacios a los que el público debía acercarse con reverencia para proceder a su contemplación, un encuentro que se asemeja casi a una ceremonia de culto.

Las indagaciones proyectadas y realizadas por Vigo fueron progresivamente poniendo en tensión las definiciones que encorsetaban a la obra de arte como normas y requisitos a priori que se presentaban como una garantía del estatuto de artisticidad de una obra. A su vez también llevaron al terreno de la incertidumbre a los supuestos que debían satisfacerse para que los procedimientos disciplinares condujeran al éxito del producto final artístico. Estas indagaciones teórico-prácticas también provocaron una crisis en los vínculos unidireccionales establecidos entre artista, obra de arte y público, esquema triádico propio del modelo disciplinar estético de las bellas artes, que establecía las fronteras infranqueables, entre los roles que debían cometer esos agentes involucrados en la producción, difusión y consumo de la obra de arte. Las obras de Vigo cuestionaron discursiva y prácticamente esas expectativas al no cumplirlas. El esquema triádico moderno antes mencionado no es factible de ser aplicado a ellas, como si se tratara de un método universal de análisis, que puede saldar sin riesgo de ser derrocado las contradicciones que generaban las características de las obras de Vigo. Estas características no podemos considerarlas como si fueran meros accidentes externos o formales de una esencia que se mantuvo igual a sí misma. En las prácticas de Vigo emergen posibilidades para el arte que desbordaron las fronteras del modelo disciplinar, escaparon con agilidad por fuera de los límites del sistema clasificatorio inherente al paradigma moderno, y fueron capaces de crear y habitar un espacio que se posicionó en contradicción dialéctica con el territorio del sistema del arte moderno. Un espacio en el que los actores, las acciones y los territorios en que se inscribieron estas nuevas propuestas presentaron un sistema imposible de ser explicado por la linealidad de la tríada artista-obra-público.

Si bien las obras generadas en el seno de la escultura, el dibujo, la pintura, tenían muy bien establecidos sus límites disciplinares en cuanto a métodos, materialidades, procedimientos y técnicas, la producción

de Vigo es esquiva a clasificaciones y taxonomías previamente establecidas atendiendo a un sistema que prioriza al artista considerado como un genio creativo excepcional, y a la obra de arte como objeto realizado en materiales nobles, para ser exhibido y contemplado en el museo. Esta dificultad, esta contradicción, este desborde, que se presenta cuando una producción artística no puede ubicarse convenientemente en alguno de los nichos previamente establecidos, que el discurso de la crítica había elevado a criterios cuyo cumplimiento garantizaron el estatuto artístico de una obra, consideramos que comprenden un conjunto de síntomas a tener en cuenta a la hora de investigar la emergencia de una forma nueva de pensar y ejecutar el arte, una alteración del territorio, de sus fronteras y de los mapas que los representan, que no enfrenta a la demanda de construir otra cartografía para navegarlo. Por ello es necesario abordar su proceso de creación artística desde una perspectiva que hace hincapié en el carácter interdisciplinar y transdisciplinar de estas prácticas artísticas, como propone J. Wagensberg,⁵⁰ un espacio en el que las “fronteras” se están desmaterializando, y se encuentran permeables entre sí. Las propuestas artísticas de Vigo se alejan de las huellas transitadas por aquellos que inscriben su práctica en el seno del territorio disciplinar. Vigo fue un artista que intentó establecer relaciones entre la práctica artística y la realidad que transgredieron los márgenes aceptados y naturalizados como límites propios del hacer artístico.

Rodrigo Alonso propone la posibilidad de visualizar también las tensiones moderno/contemporáneo en la comprensión del arte como un sistema en el que están involucrados un conjunto de actores, acciones, territorios en los que se inscriben la producción y la comunicación de la práctica artística.⁵¹ Al comprender el arte como un sistema se descarta su adscripción exclusiva a un objeto, medio o material determinados. Ni el uso de materiales nobles, ni la exhibición en una galería o en un museo, ni la existencia y permanencia de la obra como un

⁵⁰ Jorge Wagensberg, *El pensador intruso: El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, (1. ed.) Buenos Aires, Tusquets, 2014.

⁵¹ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, (1. ed.) Buenos Aires, Fundación Proa, 2011, p. 16.

objeto y sus exigencias formales, serán ya garantías inapelables de la práctica artística contemporánea como si lo fueron para la obra de arte moderna. Pensar el arte como un sistema provoca una crisis en la que el fundamento objetual del estatuto de artisticidad ya no es un absoluto. Concebir al arte como un sistema nos enfrenta ante la posibilidad de traspasar fronteras, de permear sus distinciones y diluir sus límites. Cualquier elemento, situación, agente o contexto puede transformarse en el soporte de una experiencia estética, tanto dentro como fuera de los espacios asignados tradicionalmente a ella. Esta crisis que relativiza la base objetual del arte desplaza la atención del objeto a una mirada que ahora hará foco sobre los procesos involucrados, tanto en su manifestación como en su recepción.

Los procesos mencionados son correlativos a los cambios en las formas de organización, asociación e intercambio, que ya no van a estar centralizadas únicamente en el objeto artístico de autoría individual. Esa configuración artística propia de la modernidad estética sufre una crisis cuando la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación desbordan las estructuras organizativas modernas. Surgen artistas que empiezan a diseñar y ejecutar proyectos en los que son necesarias formas de colaboración que se alejan de la autoría individual.

Es decir, surgen proyectos en donde es buscada la asociación, durante tiempos más prolongados que una visita a un museo de arte, de grupos de individuos de proveniencias diversas, lugares, edades, clases, disciplinas tenían la posibilidad de involucrarse en un proyecto artístico y movilizarse para articular procesos en los que los objetivos no eran la producción de una obra de arte, sino la modificación de estados de cosas locales. Un ejemplo es el monopolio de la edición, publicación y distribución de revistas. Los recortes interesados que estos monopolios operan sobre la agenda de información pública.

Estos proyectos artísticos que presentamos como propios del arte contemporáneo, las revistas ensambladas como Hexágono⁷¹ en particular, están empeñados en constituirse como un material de interrogación sostenida respecto a los problemas de la esfera pública, a circular en la diversidad de esa colectividad abierta antes mencionada que es la de los lectores y espectadores potenciales. Autores, escritores, artistas visuales,

comienzan a interesarse menos en la construcción de obras de arte que en participar en la formación de ecologías culturales.⁵² Proyectos relacionales irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas de las bellas artes, ya que no consisten en producciones de artes visuales ni de literatura, pero que se inscriben en su descendencia. Proyectos que no desembocan en una obra de arte, entendida como un monumento personal del autor.

Conceptualismos Latinoamericanos

Estas prácticas, que inscribimos en la matriz poética de los conceptualismos latinoamericanos, examinan de forma experimental las posibilidades que derivan en la producción de una obra que indaga las posibilidades poéticas de materialidades alternativas a los materiales nobles. Que se presentan como un campo de creación divergente a la repetición de técnicas y procedimientos convencionalmente propios del arte, y que acercan en su interpelación al público una convocatoria a que participen aquellos históricamente excluidos del hacer artístico. En sus modos de trabajar son trastocados los parámetros que para el modelo moderno definían a las objetivaciones y subjetivaciones del campo artístico. Sus procedimientos nunca descartan la incertidumbre ni los supuestos errores, sino que, más bien por el contrario, por medio de la observación, la comparación, la comprensión, la integración, la comunicación y los intercambios, emerge una dimensión epistémica en su creación que genera un conocimiento particular de aquello que problematiza.

La categoría conceptualismos latinoamericanos la entendemos entonces como una plataforma de producción que asume una mirada crítica al paradigma estético disciplinar de las bellas artes y a la obra de arte como objeto resultado final del virtuosismo técnico del genio creativo. Se presenta como un espacio poético de convergencia y articulación entre lo artístico y lo político, pero que no puede ser reducido a fórmulas externas como las de arte político. Estas prácticas están caracterizadas por la reticencia que ofrecen a ser asociadas a los conceptos de estilo, escuela o tendencia. Una resistencia a ser integradas a la historiografía tradicional de

⁵² Reinaldo Ladagga, *Estética de la emergencia*, (1. ed.) Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (2010) p. 9.

los relatos de la historia del arte que con tanta frecuencia recaen en el uso de ese tipo de fórmulas mencionadas. Los artistas tratan de alejarse de estas cristalizaciones teóricas, debido a que estas fórmulas bipolares que se utilizan como categorías historiográficas muchas veces tienen el efecto de neutralizar el objetivo de estas prácticas artísticas. Si las prácticas de los conceptualismos latinoamericanos se ven posicionadas en líneas de acción que aspiran a incidir en el curso de la transformación política en la que se insertan, y también a tensionar su relación con los circuitos artísticos convencionales, no pueden anquilosarse en una fórmula que las ubique en conformidad con especulaciones teóricas a priori.

Nuestro trabajo no pretende adscribir a una más de las producciones discursivas que tienden a conformar un nuevo sistema de demarcaciones y límites para un territorio estructurado a partir de polarizaciones como moderno/contemporáneo, conceptual/conceptualismos, arte/política, centro/periferia, ya que este tipo de análisis reduccionistas y precarios lejos de permitir un análisis en toda su complejidad de las prácticas puestas en el foco de la problematización, neutralizan sus dimensiones performativas, cancelan la potencia que tienen estas prácticas artísticas de rehacer el mundo en el que se inscriben, y las cristalizan en íconos de pertinencia a un pasado que se configura como una etapa superada e inactual. El resultado de caer en estos análisis que reducen a fórmulas binarias algo que presenta una complejidad de aristas múltiples consiste en la imposibilidad de reactivar el legado crítico de estas prácticas artísticas en nuestro presente. De acuerdo a Longoni-Vindel partir de una perspectiva dualista para desarrollar un análisis de las prácticas artísticas del conceptualismo latinoamericano implica asumir un orden dicotómico como una característica estable de esas prácticas, y obligarlas que se adscriban a esos pares conceptuales previamente conformados. La utilización de fórmulas para los conceptualismos latinoamericanos obtura así la posibilidad de pensarlos como un espacio poético de emancipación, como una estrategia de producción de un imaginario colectivo que tensiona y ponga en crisis la impostura del consenso social.⁵³

⁵³ Jaime Vindel y Ana Longoni, "Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia", en *El río sin orillas. Revista de Filosofía, Cultura y Política*, núm. 4 (2010), p. 314.

Los conceptualismos latinoamericanos abarcan diferentes propuestas como el arte correo, la performance, las intervenciones en el espacio público, la poesía visual y los proyectos de edición artística como las revistas ensambladas. Es una categoría que mantiene vigencia y que aún hoy puede establecer distintas orientaciones para las estrategias de producción del arte contemporáneo latinoamericano.⁵⁴ Pensamos en los conceptualismos latinoamericanos como la posibilidad de imaginar las hibridaciones, las mezclas, los “tráficos” y “contrabandos” entre territorios y fronteras, como estrategias operativas que adopta la producción artística/cultural en Latinoamérica. El conceptualismo no es presentado entonces bajo el modelo de las narrativas tradicionales de la historia del arte lineal organizada en géneros, estilos y tendencias. Como si se tratara de un eslabón más de aquellos que integran la narrativa de la Historia del Arte, establecida como una sucesión lineal de variaciones estilísticas formales, pensadas como accidentes, pero que en esencia no son más que la manifestación externa de un núcleo que se concibe como más de lo mismo.

Más bien implica una revisión crítica de la narrativa de la Historia del Arte y de las prácticas institucionales que trajo aparejadas, de sus inclusiones y exclusiones, del régimen de visibilidad que se estableció como única alternativa para el encuentro contemplativo de la obra de arte por parte del público, y de las cancelaciones e invisibilizaciones que este régimen tuvo como correlatos.

Proponemos la inscripción de Hexágono '71 en las configuraciones artísticas-proyectuales-políticas que asociamos a los conceptualismos latinoamericanos, retomando el concepto de politicidad que las autoras Capasso y Bugnone vinculan con el arte latinoamericano para dar cuenta de su régimen estético singular en el cual el arte se define por su pertenencia a un sensorium específico. Es decir, se trata de una forma sensible heterogénea que se opone a las formas de la experiencia ordinaria y, por lo tanto, al orden de las sociedades disciplinadas modernas.

⁵⁴ Cristina Freire, “Arte conceptual después del arte conceptual”, en *Conceptualismos del Sur/Sul*, San Pablo, Ed. Annablume (2009) pp. 203-212.

La politicidad del arte latinoamericano se vincula con una nueva forma de comunidad (y de ahí su politicidad) porque define al arte en función de su relación con una sensibilidad diferente a la sensibilidad hegemónica.⁵⁵ El arte puede involucrar una politicidad, como dice Bugnone, a través de un cuestionamiento al orden de la sensibilidad, lo que implica un desarreglo de las normas que organizan algunas jerarquías y apartarse de marcos de lectura o interpretaciones previamente configuradas y disponibles.⁵⁶

El arte, en esta caso la revista ensamblada Hexágono '71, ofrece nuevas formas de decir y experimentar el mundo que otras actividades no logran, ya que producen un disturbio, un desacomodamiento entre configuraciones estipuladas para la experiencia y organización del modelo social. Es desde esa posibilidad de disenso con el orden social imperante que la revista tiene una politicidad presente en todo su trayecto editorial.

Revistas ensambladas

La aparición de las revistas ensambladas se produce en el mundo de las prácticas artísticas experimentales, por parte de artistas que se enfrentan con decepción al modo moderno de producción, promoción y recepción del arte. Nos referimos a aquellas prácticas que investigan otros caminos pocos transitados respecto a la producción de obras, que abandonan conscientemente la búsqueda de la perfección dentro de los límites técnicos de una disciplina, y que visualizan en la experimentación con otros medios, otros materiales, otras inscripciones territoriales, una posible vía de exploración más allá de esos límites.

Específicamente las publicaciones autogestivas, como lo son las revistas ensambladas, se presentan como una alternativa poética que opera también en las permeabilidades que se pueden provocar en un espacio de frontera, aquel que es visible como un límite entre publi-

⁵⁵ Verónica Capasso, Ana Bugnone, *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*, en Hallazgos, vol. 13, núm. 26 (2016) p. 126.

⁵⁶ Ana Bugnone, *Vigo. Arte, política y vanguardia* (1. ed.) La Plata, Editorial Malisia, 2017, p. 318.

caciones de carácter masivo, y con rasgos del orden de lo impersonal por un lado, y la producción que se desarrolla de modo autogestionado, alterando los roles de productores, editores, autores, y la inclusión de propuestas que desbordan aquello que se espera sea el contenido de una publicación.

Una alternativa comienza a surgir en la producción de revistas ensambladas, que en su convocatoria plural van a presentar al público propuestas artísticas que pueden ser reproducidas cuantitativamente, sin que esto implique una pérdida en su calidad, simplemente utilizando técnicas asequibles como la del fotocopiado.

Un camino de investigación en cuanto a materialidades, técnicas y procedimientos que va a ser explorado en profundidad por Vigo en obras como *Detalle de una obra que no me pertenece* en la que presenta un recorte de una imagen realizada mediante el fotocopiado adherida a una pieza de papel impreso con una leyenda que oficia de soporte. Las nociones de calidad, permanencia inalterada y durabilidad vinculadas estrechamente con el concepto de obra de arte quedan desafiados por las elecciones materiales y procedimentales con las que operó Vigo en estas publicaciones.

Las revistas ensambladas como Hexágono '71 fueron plataformas de producción creativa que presentaron en el campo artístico la posibilidad de generar un espacio diferente para el arte respecto al que avaló el paradigma estético de las bellas artes. Un paradigma apoyado en la obra de arte concebida como un objeto único y original, resultado final de un único método procedimental, aquel que correspondía a una disciplina y sus técnicas, producido por el artista, una individualidad genial, y por eso inapelable y soberana en sus decisiones respecto a la conformación de la obra.

Las revistas ensambladas generaron la posibilidad de una producción autogestiva, autorregulada, que requería para su construcción el aporte de obras que no fueran difíciles de replicar por métodos y técnicas asequibles. Las revistas ensambladas son dispositivos conformados por un conjunto de producciones en los que la reproducción por parte del público que la consume lejos de considerarse la producción de una falsedad totalmente desacreditada, es una especie buscada, y

más aún si en lugar de ser la persona del artista la única individualidad involucrada en el hacer, esa producción y reproducción implicaba un hacer colectivo y anónimo, que transforma el original, y que desafía la soberanía absoluta del artista en cuanto a procedimientos y ediciones.

En 1996 Stephen Perkins escribió y publicó la introducción del catálogo que acompañó una exhibición de revistas ensambladas en el que fuera su archivo personal de revistas y arte correo. Al espacio en cuestión, su casa en la ciudad de Iowa, lo denominó Subspace. El texto de introducción del catálogo es *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. En esta exhibición del material del archivo personal de Perkins se encontraban revistas ensambladas, libros de autor y compilaciones de audio no sólo locales, de Estados Unidos, sino gracias a los intercambios también había material de todo el mundo. Perkins comenzó su colección a partir de principios de la década de 1970, cuando los intercambios de arte correo y la publicación de revistas ensambladas estaban en plena vigencia.

En la introducción del catálogo el autor retoma una definición del colectivo Fluxus respecto a que podíamos encontrar cuando una revista ensamblada llegara a nuestras manos: [...] una antología de operaciones al azar, arte conceptual, anti-arte, indeterminación, improvisación, trabajo sin sentido, planes de desastres naturales, de historias de acción, diagramas, música, ensayos, poesía, construcciones de danza, composiciones matemáticas, presentadas en un volumen encuadernado de páginas impresas individualmente, que incluía una serie de pliegues, tarjetas cortadas, hojas, sobres inclinados y encartes sueltos [...] ⁵⁷

Hexágono '71

Entre los años 1971 y 1975 Vigo publicó los trece números de su revista ensamblada Hexágono '71. Cada número tuvo una tirada de quinientos ejemplares. Fue un proyecto editorial que proponemos inscripto en las configuraciones del arte contemporáneo y en la poética de los concep-

⁵⁷ Stephen Perkins, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Plagiarist Press, Iowa City 1997, pp. 2-5. (traducción propia).

tualismos latinoamericanos. Esta revista se puede pensar en algunos aspectos deudora de la tradición editorial en la que Vigo ya había trabajado con las experiencias de las revistas WC y Diagonal Cero, ya que ambas responden a las premisas de las revistas ensambladas, las indagaciones inter y transdisciplinarias, y las convocatorias de producción colaborativa a los artistas que configuraron una red artístico-afectiva.

Como ya mencionamos, la revista tiene una politicidad propia, fluida. Una dinámica de operaciones y contenidos que descansa en el entrecruzamiento de propuestas innovadoras y disruptivas que se desmarcan de la estética moderna, y propuestas que desafiaban las configuraciones de la organización social dominante. También fue un producto que operó en el marco de una dinámica de producción mixta y heterogénea, las hibridaciones que funcionaron en la revista fueron el resultado de sus múltiples voces, formas estéticas y textuales.

Estos procedimientos inter y transdisciplinarios hacen de la revista un artefacto difícilmente clasificable, pero que podemos vincular con la experimentación procedimental del arte contemporáneo y con la retórica revolucionaria de las producciones de los conceptualismos latinoamericanos.

En este proyecto poético-editorial Vigo presentó cada número de la revista como un sobre impreso conteniendo hojas sueltas en su interior, en el que incluyó una serie de ensayos y obra propios, y a partir de la conformación de redes de colaboración con productores locales, regionales e internacionales, ensayos y obra de otros artistas, con el objetivo de publicar y difundir este material entre la comunidad.

Vigo había logrado establecerse en el mundo de las revistas ensambladas a partir de los trabajos en sus proyectos editoriales que marcaron un antecedente en la publicación de ese tipo de revistas en la Argentina: WC (1958), DRKW (1960) y Diagonal cero (1962/68). Con la publicación de Hexágono '71 ya estaba conformada, gracias a sus convocatorias de intercambio y colaboraciones, lo que Dolinko⁵⁸ describe como una trama de revistas latinoamericanas que se fue construyen-

⁵⁸ Silvia Dolinko. *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (1. ed.), Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 272.

do desde el registro marginal, micro o artesanal como signo de virtual identidad comunitaria, y presentando una alternativa a las dinámicas de producción, edición, promoción y circulación de las publicaciones que ofrecían los grandes sellos editoriales.

Hexágono '71 presenta una alteración respecto a las pautas establecidas para el soporte y la materialidad con las que se elaboraban las revistas convencionales. En cuanto a su contenido en esta revista Vigo publicó imágenes, producción gráfica, textos propios, y traducciones de ensayos de otros artistas, apuntando a establecer un programa de comunicación que provocó una tensión contradictoria a las expectativas establecidas respecto a los sentidos, los materiales artísticos, y la relación que el arte podía tener con la política.

Como dice Bugnone⁵⁹ las declaraciones indirectas de la voluntad programática de la revista están ligadas a la publicación de obras de la vanguardia artística, la publicación de textos que se posicionan en un frente crítico del arte canónico y sus configuraciones, la conformación de una red de intercambio y colaboración relacionada con la esfera internacional, y la difusión de nuevas formas de producción que implican convocatorias a la acción colectiva sobre la realidad con la incorporación de expresiones de mensajes políticos de diferente tenor.

Esta dimensión inter y transdisciplinaria, estos entrecruzamientos entre arte, política, edición y comunicación, hacen de Hexágono '71 un artefacto que provoca una alteración en las fronteras territoriales de demarcaban los espacios donde arte y conocimiento habitaban de manera exenta uno de otro. El camino o la ruta del conocimiento es más una deriva que una trayectoria previamente demarcada y definida, como si se tratase de una línea dibujada en un mapa que nos lleva de un lugar a otro. De un estado inicial de desconocimiento, a un destino final de pleno conocimiento.

En ocasiones artefactos como el de la publicación en mención en su ambigüedad artística permiten las desviaciones en las que arribamos a espacios desconocidos que cambian las configuraciones con las que mirábamos el mundo. La revista ensamblada ofrece un conjunto de ideas

⁵⁹ Bugnone, *op. cit.*, p. 282.

como hipótesis, como proposiciones a partir de las cuales proyectar la posibilidad de conocimiento. Evitando los juicios taxativos y las conclusiones finales, y promoviendo más que la búsqueda de un resultado final de certezas, el desarrollo de un camino plagado de incertidumbres, pero es esto lo que nos mueve a seguir navegando. Utilizamos la metáfora del conocimiento que propone Wagensberg,⁶⁰ en la que el conocimiento y sus cartografías se pueden pensar como un mapa que se va construyendo progresivamente por sumatorias en sus recorridos interdisciplinarios.

La complejidad de la realidad no puede reducirse a un modelo de simplificaciones que cancele esa complejidad. Para obtener un conocimiento de la realidad que sea enriquecedor de nuestra experiencia de vida, el método también debe hacerse cargo de esa complejidad. La interdisciplinariedad que observamos en un artefacto como Hexágono '71 es un requisito, es necesaria para producir y transmitir conocimiento ya que como vimos, en él coexisten propuestas híbridas, mestizajes, desmarcamientos de las especializaciones propias de los campos convencionales tanto de la producción de conocimiento como de la producción artística.

Una interdisciplinariedad que desborda los límites de la especialización, que consiste en la demarcación de fronteras bien definidas que separan los objetos de conocimiento como si fueran entidades autónomas y exentas. Este ha sido parte del método de conocimiento de las disciplinas modernas, que son desafiadas por este tipo de producciones en los que arte, acción política, comunicación y vanguardia establecen vínculos dinámicos, para una producción de conocimiento que no queda cristalizada, y ofrece la posibilidad de lecturas anacrónicas que actualicen su potencial disruptivo, como decía Vigo, revulsivo. En Hexágono '71 Vigo convoca a una serie de artistas para publicar su obra o sus ensayos, en ella vemos artistas visuales, dibujantes, historietistas, artistas de acción y conceptuales.

Enfoquemos nuestro análisis en el número cd de Hexágono '71 publicado en el año 1973. Este año representó un momento de creciente

⁶⁰ Jorge Wagensberg, *op.cit.*, p.13.

politización general en Argentina, tanto por la preparación de la vuelta de Perón luego de su derrocamiento en 1955, como por la polarización que entre derecha e izquierda operó dentro del peronismo.

El carácter de los trabajos presentados en este número, en el contexto del aumento progresivo de los niveles de violencia por parte de los aparatos represivos del estado que se venían viviendo desde 1969, dan cuenta de una búsqueda por parte de Vigo en la dirección de una poética que enfatice la comunicabilidad política de la revista. Es un punto de inflexión en la carrera de Vigo y en su visibilidad pública, que antes estaba centrada en su actitud artística vanguardista más que en mostrar de modo explícito su visión crítica respecto a la política.

En el sobre portada en que contenía el número cd Vigo realiza una serie de perforaciones, impresión de leyendas e imágenes. De las perforaciones por medio de un hilo rojo sostiene una tarjeta de papel impreso también perforado con la leyenda “Hexágono 71 cd eso sí, la más peligrosa...” y la impresión de un sello redondo que se ubica sobre el sobre y dicha tarjeta con la leyenda “Arte Argentino de Vanguardia 1973”. (Fig. 1).



Fig. 1. Hexágono '71 cd. Sobre portada de la revista. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Estas modificaciones que aparecen en el sobre portada de la revista inauguran un espacio de producción híbrido donde arte y política van a conformar el escenario en donde se van a desarrollar las propuestas artísticas que vendrán. La revista se ha vuelto peligrosa porque a partir de este número la masacre de Trelew, la figura del Che Guevara y la represión del estado y su sistema de inteligencia van a ser temas comunes y de aparición frecuente. Como ocurre con al menos la mitad del contenido del número cd que se concentra en algún tipo de crítica al orden político y sus manifestaciones de violencia. *Inventario* es un trabajo del artista Juan Bercetche. Consiste en una hoja dividida longitudinalmente en la dirección vertical, del lado izquierdo aparece la palabra “inventario”, del lado derecho se desarrolla la siguiente lista: “7 muertos, 13 heridos, 3 desaparecidos, 4 camiones, 1 bar, 1 cabina telefónica, 1 quiosco, 5 viviendas, 1 hospicio, 1 templo”. (Fig. 2).



Fig. 2. Inventario, obra de Juan Bercetche que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

El listado que aparece en la obra de Juan Bercetche no está ligado a un acontecimiento histórico específico, pero desarrolla una serie de posibles escenarios y actores que aparecerían en la redacción de las noticias de los periódicos y en las revistas de circulación nacional respecto al creciente clima de violencia que asolaba al país. Este grado de ambigüedad que observamos en la obra de Bercetche es el terreno en el que una propuesta artística puede distinguirse respecto de un panfleto político. Sin aludir específicamente a un acontecimiento de la violencia que se había desatado sobre militantes políticos, sindicalistas y trabajadores agremiados permite asociarlo con esos acontecimientos diarios que eran síntomas de la escalada en la radicalización política.

La obra propia que Vigo elige para este número es *La ley del embudo*. Una obra que se enmarca en los procedimientos de la poesía visual que consisten en la hibridación de los lenguajes discursivos y de la imagen. La palabra “inocente” pasa por un embudo del que sale la palabra “culpable”. Debajo se encuentran la frase “La ley del embudo” y el sello de Vigo. Una obra que es una denuncia a las irregularidades del poder judicial en la República Argentina. (Fig. 3).

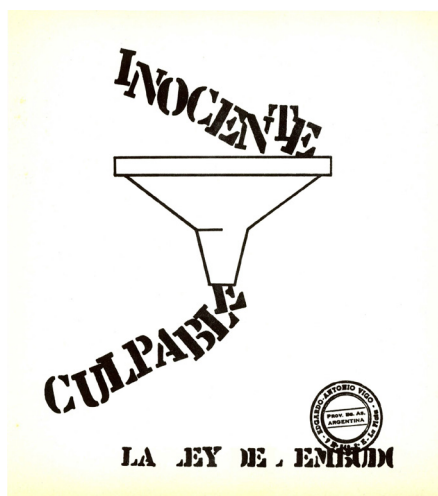


Fig. 3. La ley del embudo, obra de Vigo que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Herida, de Luis Pazos, es otro de los trabajos publicados en el número cd de Hexágono '71, consiste en un dibujo en el que la sangre que emana de la silueta yacente de una persona asesinada forma un charco que copia la figura del mapa de América del Sur. (Fig. 4). La violencia que se había desatado contra las manifestaciones políticas populares no era exclusiva de la realidad argentina.

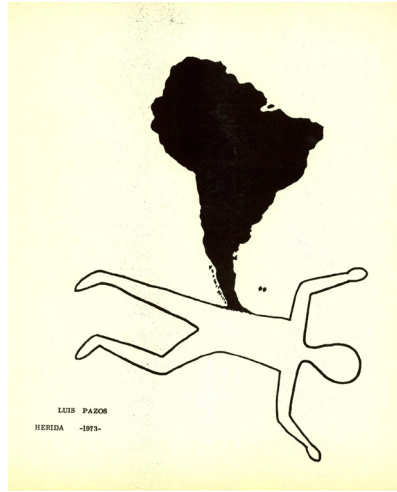


Fig. 4. *Herida*, obra del artista platense Luis Pazos que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

La obra de Juan Carlos Romero *La violencia* consiste en la duplicación de la foto de un cuerpo sin vida yacente en la calle que el artista tomó de un periódico. La publicación de este tipo de noticias acompañadas con estas imágenes se estaba naturalizando en esa época, lo que demarcaba el nivel de violencia explícito al que la población argentina estaba sometida. En el anverso de la hoja, un texto sobre la violencia que consiste en una descripción de sus características en el plano de la física. El texto tiene al final el nombre de Leonardo Da Vinci (Breviarios) y el de J. C. Romero. (Fig. 5 y 6).



Fig. 5. La violencia, obra del artista argentino Juan Carlos Romero que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

**LA VIOLENCIA SE COMPONE DE CUATRO COSAS:
PESO - FUERZA - MOVIMIENTO - GOLPE
LA MAS PODEROSA DE ELLAS ES LA QUE MENOS
DURACION TIENE**

- 1 - TODO PESO DESEA DESCENDER POR LA VIA
MAS DIRECTA**
- 2 - EL PESO DESEA DURAR**
- 3 - EL PESO ES VENCIDO POR LA FUERZA**
- 4 - LA FUERZA ES UNA VIOLENCIA**
- 5 - LA LENTITUD LA ACRECIENTA, LA VELOCIDAD
LA AGOTA**
- 6 - SU POTENCIA AUMENTA CON LOS OBSTACULOS**
- 7 - NADA SE MUEVE SIN LA FUERZA**
- 8 - LA FUERZA NACE DEL MOVIMIENTO - TIENE
TRES OFICIOS: TIRAR - EMPUJAR - INMOVILIZAR**
- 9 - EL MOVIMIENTO NACE DE LA MUERTE DE
LA FUERZA**
- 10 - EL GOLPE NACE DE LA MUERTE DEL
MOVIMIENTO**
- 11 - EL GOLPE ES HIJO DEL MOVIMIENTO Y NIETO
DE LA FUERZA**

LEONARDO DE VINCI - BREVIARIOS - 1492

J. C. ROMERO BS. AS. AGOSTO 1972

Fig. 6. La violencia (anverso), obra del artista argentino Juan Carlos Romero que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Fuentes de archivo

CAEV (Centro de Arte Experimental Vigo), La Plata, Hexágono '71, 1971-1975.

Referencias

- ALONSO, Rodrigo, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, (1. ed.) Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.
- BUGNONE, Ana, *Vigo: Arte, política y vanguardia* (1. ed.) La Plata, Editorial Malisia, 2017.
- CAPASSO, Verónica; Bugnone, Ana, *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*, en *Hallazgos*, vol. 13, núm. 26 (2016).
- DOLINKO, Silvia, *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (1. ed.), Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- FREIRE, Cristina, “Arte conceptual después del arte conceptual”, en *Conceptualismos del Sur/Sul*, San Pablo, Ed. Annablume, 2009.
- LADAGGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, (1. ed.) Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- PACHECO, Marcelo, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los Años '60*, Buenos Aires, Ines Katzenstein, 200.
- PERKINS, Stephen, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Plagiarist Press, Iowa City 1997.
- VINDEL, Jaime y Longoni, Ana, “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”, en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, núm. 4, 2010.
- WAGENSBERG, Jorge, *El pensador intruso: El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, (1. ed.) Buenos Aires, Tusquets, 2014.

Los marcos STEM, STEAM y la dimensión epistémica del proceso artístico desde una estrategia didáctica y pedagógica de los nuevos modelos educativos

Daniel Sánchez⁶¹

El modelo STEAM es un modo de aprender basado en resolver problemas, hacer preguntas y buscar respuestas nuevas. Así, plantea un desafío en cuanto a cómo ofrecer los aprendizajes. No se trata de un listado de recursos o requerimientos tecnológicos, los recursos TIC no agotan el modelo STEAM. Es, ante todo, la implementación de unas prácticas y estrategias pedagógicas, cuya idea de base es agrupar cinco áreas disciplinares (ciencias, tecnología, ingeniería, arte y matemáticas) para la resolución de problemas tecnológicos (y cuando decimos tecnológicos es mucho más que TIC).

El concepto de arte como proceso relacional, situacional y transformador desde una perspectiva heurística de la creatividad, en un marco de complejidad⁶² y diversidad se inserta plenamente en este marco teórico

⁶¹ Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). sanchez.fatimada@gmail.com. Líneas de investigación: Arte y conocimiento, Educación artística.

⁶² “De hecho, hoy los estudios transdisciplinarios de la complejidad están creando las herramientas cualitativas para comprender estos fenómenos e, incluso, ya hace algún tiempo se están diseñando autómatas de todo tipo que están funcionando bajo los principios de los enfoques de la complejidad. Solo basta mirar los equipos médicos de tecnología de punta o algunos de los efectos electrodomésticos nuevos (computadoras, lavadoras, celulares, etc.), que tienen incorporado programas de control basados en la no-linealidad, borrosidad, fractalidad, retroalimentación, etcétera. Aunque todas las teorías y corrientes han contribuido de una u otra manera a la construcción de los fundamentos epistemológicos de la complejidad, esto no significa que ya se haya elaborado una teoría o un enfoque epistemológicamente maduro, íntegro y coherente. Precisamente todavía hoy, como resultado de la

de la educación. Del mismo modo, la pandemia vivida actuó como catalizador de los procesos didácticos y pedagógicos de los modelos educativos al incorporar los recursos de las TICs, como por ejemplo la enseñanza vía aulas web que ayudan a replantear estos procesos desde operatorias mediadas por las tecnologías que requieren de adecuaciones de la construcción didáctica y pedagógica que implica una estructuración conceptual diferente al modelo enciclopedista de transmisión de contenidos y toma como referencia de construcción epistémica a los recursos TICs con toda la transformación que implica la incorporación de la interactividad mediada, la retórica visual y audiovisual, el diseño, la comunicación visual y multimedial para la construcción y transmisión de los conceptos y capacidades tanto para enseñar como para aprender.

Desde esta perspectiva se construye una dimensión epistémica del proceso artístico como capacidad operativa para generar una relación comprensiva y, a su vez, transformadora con el entorno y los semejantes en un marco relacional y situacional.

El modelo STEAM como *práctica y estratégica pedagógica*

Lo principal de este modelo es que no es una receta metodológica que se trata de llevar adelante de modo unívoco, sino que, de algún modo, es un paradigma anclado en el marco teórico del proceso de enseñanza y aprendizaje sustentado por la construcción y dinamización de capacidades en el individuo, más que en la incorporación de contenidos o habilidades específicas para la concreción de un fin determinado. Es el denominado proceso de enseñanza y aprendizaje basado en proyectos (APB).⁶³

gran profusión de teorías y enfoques que se integran para gestar una nueva epistemología (emergente, en formación), se produce un peculiar y controvertido fenómeno, pues todavía la comunidad de complejólogos no se ha puesto de acuerdo con la propia denominación de este amplio campo de integración del saber". Nahuel Luengo y Fidel Martínez, *La educación transdisciplinaria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Comunidad Editora Latinoamericana, 2018, pp. 52-53. Consultado en http://comunidadeditora.org/wp-content/uploads/2018/10/Luengo-Martinez_La-educacion-transdisciplinaria-ISBN-978-987-46964-1-0.pdf.

⁶³ "Se trata de una metodología que organiza el proceso de enseñanza y aprendizaje a través de la elaboración de proyectos en grupos de estudiantes. A partir de una pregunta significativa, problema o desafío, los y las estudiantes se sumergen en un proceso de investigación donde trabajan de manera relativamente autónoma y con un alto nivel de implicación y colaboración. El objetivo: explorar,

Aquí la ciencia actúa como el marco natural de donde provienen las cosas, como entorno y dispositivo; la tecnología como la herramienta para mejorar los dispositivos y habilidades, desde un aspecto creativo y operativo; la ingeniería como el uso de la innovación con propósito y las matemáticas como un lenguaje base para la organización de los hechos como ordenador lógico y argumentable. Y el proceso artístico en un marco amplio, inserto en el entorno y la construcción histórica y social desde una mirada múltiple, diversa y fundamentalmente creativa y transformadora.

Esta característica favorece el marco situacional y relacional del proceso educativo, que al tener estas características permite la inserción del proceso artístico en su dimensión epistémica. Tanto en su faceta de facilitador o catalizador del proceso de enseñanza aprendizaje, como de capacidad específica y sistematizada en un marco teórico y metodológico. Y, a su vez, dimensionado en un universo inserto en perspectivas basadas en una estructuración compleja y diversa de la realidad y la construcción de sus objetos de estudios y operatividades para desenvolverse en ella. En el caso específico de América Latina permite articular en un marco colaborativo y operativo la diversidad de cosmovisiones, sin caer en la jerarquización preestablecida y dada de antemano de la concepción occidental-europea, que fue la característica de los modelos educativos incluidos en el marco de la modernidad.

La creatividad en un marco de complejidad y diversidad

El mundo contemporáneo demanda un modelo educativo que contemple la necesidad de transformación desde un marco creativo y operativo que sea capaz de romper paradigmas establecidos y alejarse de esque-

conocer y comprender el mundo real. De esta forma, el ABP busca impulsar la participación activa y el trabajo colaborativo, integrar diversas disciplinas, vincular los conocimientos, la teoría, la práctica y las experiencias. También busca estimular el desarrollo de habilidades de pensamiento superior desde una perspectiva experiencial y situada en tanto los y las estudiantes llevan a cabo proyectos que tienen aplicación en el mundo real más allá de la escuela". Consultado en <https://www.educ.ar/recursos/155741/el-abc-del-abp>. Véase también Ana María Botella Nicolás y Pablo Ramos Ramos, "Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos: una revisión bibliográfica", en *Perfiles educativos*, vol. 41, núm. 163 (2019), pp. 127-141. Consultado en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26982019000100127&script=sci_abstract.

mas absolutos. Por tanto, puede ser un aporte importante la aplicación del esquema STEAM a ese proceso, que implica trabajar la educación en un marco de complejidad y creatividad desde un concepto de racionalidad amplio, que contemple lo diverso y lo incierto como perspectivas problemáticas a trabajar y resolver, considerando operatorias dinámicas.

Esto es entornos no homogéneos sino diversos, como generalmente se nos presentan las situaciones de resolución de problemas en el marco de lo que vulgarmente denominamos realidad. En ese entorno, generalmente las situaciones se nos presentan de modo inédito, heterogéneo y novedoso. Por ello, es necesaria la aplicación de la creatividad. Entendida esta, no como una cualidad al modo de “don” distintivo de cierta elite humana, sino como capacidad operativa y dinámica que utiliza herramientas múltiples de modo transdisciplinar para transformar esa situación particular.

Es en esa dimensión que lo que entendemos como creatividad toma un carácter operativo y desde esa perspectiva integra lo que denominamos proceso artístico con dimensión epistémica. Construye una experiencia que transforma y desde la cual se puede dar cuenta de modo complejo, pero no por ello que deje de ser analítico y pueda replicarse de modo sistemático como cualidad o experiencia, para seguir operando en otra situación específica. Esto es, puede enseñarse y aprenderse, no como operatoria técnica meramente repetitiva, lo que negaría el concepto mismo de creatividad, sino como cualidad integrada a un proceso complejo y transdisciplinar.

Y es en ese concepto de creatividad que el proceso, denominado por la cultura occidental moderna como artístico, dimensionado como proceso relacional, situacional y transformador, tomó un protagonismo particular en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la educación, desde la educación básica. Aquí, la creatividad toma una perspectiva heurística en un marco de complejidad y diversidad, diferente a la construcción didáctica y pedagógica que implica una estructuración conceptual enciclopedista de transmisión de contenidos.

Najmanovich (en Luengo y Martínez) señala que el camino hacia un pensamiento complejo consiste en:

una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de producir y validar el conocimiento. La pretensión de “enchalecar” la complejidad en un paradigma o de pretender que se trata meramente de una nueva metodología, constituye un enfoque no sólo simplista sino peligroso de la complejidad.⁶⁴

La transdisciplinariedad como referencia de la educación del siglo XXI

Además del concepto de creatividad en el marco de un entorno de complejidad y diversidad, en el proceso de enseñanza y aprendizaje que le da dimensión epistémica como cualidad, a lo que el occidente moderno denomina arte, otro concepto clave para poder operarlo desde ese marco es el de transdisciplinariedad.

Según Checkland (en Luengo y Martínez) en su texto sobre el pensamiento de sistemas:

la transdisciplinariedad está siendo construida desde estas perspectivas integradoras y se concibe como el nivel superior, más complejo y eficiente de interacción y autoorganización de varias disciplinas, con alto grado de cooperación en rizoma (red no jerárquica, sino distribuida), coordinación en base a objetivos comunes participativamente elaborados, en el cual se logra construir un lenguaje común híbrido y una epistemología nueva, que establece una visión estratégica transversal común (atraviesa todas las disciplinas) como base de un proyecto de transformación consciente y creativo con metodologías más flexibles y viables, con alto nivel de solución sostenible de problemas complejos concretos. Por tanto, hoy se está exhortando al cambio de la inter a la transdisciplinariedad. Es decir, siguiendo la idea de indiscutibles precursores que abogan por los necesarios cambios paradigmáticos, lo que necesitamos no son grupos interdisciplinarios, sino conceptos transdisciplinarios, o sea conceptos

⁶⁴ Denise Najmanovich en Luengo y Martínez, *op. cit.*, p. 53.

que sirvan para unificar el conocimiento por ser aplicables en áreas que superan las trincheras que tradicionalmente delimitan las fronteras académicas.⁶⁵

Y Pupo Pupo completa: “la comunicación transdisciplinaria emerge del proceso mismo, siempre y cuando, esté mediada por una didáctica crítica, descentrada, y fundada en la complejidad”.⁶⁶

Es desde esta perspectiva que el proceso artístico se torna imprescindible para la construcción epistémica de lo que denominamos realidad y su operación y transformación de la misma.

Características y dimensiones del conocimiento

El concepto general de conocimiento no es el mismo que se aplica en el marco de la nombrada época contemporánea, al que tradicionalmente se aplicó en la llamada época moderna o modernidad, que fue la construcción de la cultura occidental que actuó y estructuralmente todavía actúa como cosmovisión global y universal. Amplia es la bibliografía que trabaja estos conceptos.

Esta cosmovisión “moderna” tomó como único referente epistémico al “conocimiento científico”, que fue el sistematizado por las academias occidentales, fundamentalmente entre los siglos XVIII y primera mitad del siglo XX de esta denominada civilización occidental. Sus características son las de considerarse universal, ser discursivo y además conceptual.

Desde esta perspectiva, el denominado “conocimiento artístico” no podía tener dimensión epistémica, salvo en su aspecto técnico, como destreza replicable, ya que las características del mismo son la de ser situado, corporeizado- experiencial, operativo y experimental.

Es por ello por lo que fue necesaria la transformación de la cosmovisión de lo que hoy día se conoce como “contemporaneidad” y la conceptualización del conocimiento mismo, para que lo que esa civilización occidental moderna concibe como arte y que la contemporaneidad

⁶⁵ Peter Checkland en Luengo y Martínez, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁶⁶ Rigoberto Pupo Pupo en Luengo y Martínez, *op. cit.*, p. 78.

complejizó al sumarle a la cualidad conceptual el carácter relacional de proceso y su situacionalidad, para que lo que hoy se denomina proceso artístico pudiera dimensionarse como experiencia epistémica.⁶⁷

La operatividad de ese proceso de construcción y sistematización de la experiencia epistémica desde un enfoque diverso, complejo y situado está actualmente en construcción. Una de las sistematizaciones que lo construye es la denominada: tipologías del conocimiento en base a soportes materiales, que trabaja Santiago Liaudat:⁶⁸

| Conocimientos de Soporte Objetivo (CSO) | Codificados o información | |
|---|---------------------------|---|
| | Tecnologías | De la materia/energía |
| | | De la información |
| Conocimientos de Soporte Biológico (CSB) | Orgánicos | |
| | Posorgánicos | |
| Conocimientos de Soporte Subjetivo (CSS) | Explícitos | |
| | Implícitos | Técnicas y otros |
| Conocimientos de Soporte Intersubjetivo (CSI) | Lingüísticos | Lenguajes naturales |
| | | Lenguajes artificiales (incluye lenguajes formales) |
| | Reconocimiento | Identities y otros |
| | Organizacionales | Rutinas organizativas y otros |
| | Axiológicos | Ideologías y otros |
| | Normativos o Regulatorios | Acceso a materia/energía y Conocimientos y otros |

Tabla 1. Tipología de los conocimientos en base a sus soportes materiales elaborada por Liaudat en base a Zukerfeld.⁶⁹

⁶⁷ “Ya se reconoce que el verdadero trabajador del conocimiento es aquel que contribuye a la auto-organización y desarrollo de su propio colectivo, mediante la capacidad de aplicar el conocimiento actualizado en su práctica profesional, lo cual implica flexibilidad, adaptabilidad y transformación, es decir, esa especial “capacidad de adquirir conocimientos ‘conocer qué’ y de aplicarlos ‘conocer cómo’, así como apertura a la innovación y creatividad”. Luengo y Martínez, op. cit., p. 97.

⁶⁸ Santiago Liaudat, “El materialismo cognitivo y los enfoques de la complejidad”, en Leonardo Rodríguez Zoya (Coord.), *Complejidad y Ciencias Sociales: diálogos controversiales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Comunidad Editora Latinoamericana, 2022, pp. 148-151. Consultado en https://comunidadeditora.org/wp-content/uploads/2023/01/RodriguezZoya-Complejidad_y-Cs_Sociales-ISBN-978-987-48927-1-3.pdf.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

Liaudat enfatiza que “la separación es analítica. En la práctica se relacionan y vinculan. Se imbrican. El soporte material incide sobre el flujo del conocimiento. Así pues, las traducciones de conocimientos en tanto operaciones complejas suponen un encadenamiento de operaciones simples”.⁷⁰

Desde esta perspectiva el conocimiento se presenta como principio autopoietico.⁷¹

Desarrollo de la concepción epistémica del proceso artístico.

La consideración de la dimensión epistémica del proceso artístico ha sufrido un importante cambio en el pasaje de la cosmovisión nombrada “modernidad” en el marco de la cultura occidental a la cosmovisión denominada “contemporaneidad”.

Las transformaciones de diversos paradigmas y cambios en modos de vida, donde es clave la mediación y construcción simbólica de las TICs, han transformado el concepto mismo de realidad, la construcción de las experiencias humanas en la misma y en ese marco de la transformación, no sólo del concepto mismo de lo que se considera arte y proceso artístico sino de sus características operativas y cualitativas, que transforman su dimensión epistémica.

En el tiempo denominado “modernidad”, lo que se identificaba como proceso artístico partía del valor del significado en una relación sujeto-objeto. Un concepto de verdad deducida (*cogito* metafísico). Crítico desde lo dialéctico. Como lenguaje y desde una interpretación espacial y temporal.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ “Por eso mismo, a diferencia de la materia/energía (que solo puede transformarse, no destruirse, por la ley de la conservación de la materia/energía), el conocimiento puede nacer y morir. En este sentido, la materia/energía puede considerarse inmanente, mientras el conocimiento es, en un modo “no metafísico”, trascendente (es algo-más-que-materia). Así pues, el conocimiento es una forma emergente de la propia materia/energía, que a su vez la organiza como sistema complejo. Por lo tanto, el conocimiento, como principio autopoietico, parece ser recursivamente causa y efecto de la complejidad (bucle recursivo que nos recuerda a uno de los principios del pensamiento complejo según Morin, 2008). Sin embargo, hay que destacar aquí una diferencia entre estos enfoques autopoieticos y el materialismo cognitivo. Para este último las propiedades emergentes pueden darse también en formas inermes creadas por los sistemas autopoieticos. Los procesos productivos, en particular, imprimen flujos de conocimientos que portan propiedades que no son las de la materia/energía” *Ibid.*, p. 158.

En el tiempo denominado “post modernidad o tardo modernidad”, lo que se identificaba como proceso artístico partía del valor del sentido en una interrelación sujeto-objeto. Valor de la relacionalidad y la situacionalidad. El *estar ahí*, la emergencia. El valor del concepto y el sentido desde un marco hermenéutico y de algún modo existencial. Indagaba los límites del lenguaje. El valor de la interpretación en un marco temporal.

En el tiempo denominado “contemporaneidad”, lo que identifica al proceso artístico parte del valor de la presencia en una interrelación sujeto-objeto. Valor de la relacionalidad, intersubjetividad y situacionalidad. La *deixis*. El aparecer y la revelación. La experiencia, la presencia. La epifanía como que somos parte del mundo. Es una concepción concreta del espacio y el tiempo pasado se vuelve tangible.

Estos tres paradigmas conviven en la actualidad, pero es el de la “contemporaneidad” el que claramente da dimensión epistémica al denominado proceso artístico.

Habilidades requeridas para el siglo XXI en cuanto al modo de adquirir capacidades para la adquisición de conocimiento

En el marco de este tiempo contemporáneo, a partir de las transformaciones descritas en la construcción y vínculo de los seres humanos con lo que se denomina realidad, su estudio y la interrelación entre los mismos en cuanto a su dimensión epistémica, ha complejizado e incorporado nuevas capacidades requeridas para esa red de relaciones y acciones, signadas fundamentalmente por la complejidad de las mismas. Y es en el marco de esas características que lo que en la contemporaneidad se denomina proceso artístico y sus modos de vincularse, construir y relacionarse con el entorno y los seres humanos pasa a tener importancia capital como para incorporarse a la adquisición de capacidades básicas en el marco de lo que se denomina STEAM en el proceso educativo y de enseñanza-aprendizaje.

Ellas son: La metacognición, el denominado pensamiento crítico, la creatividad, la acción de colaboración, la comunicación, el manejo de in-

formación, la alfabetización digital, las habilidades sociales e interculturales, la capacidad de iniciativa, autonomía y responsabilidad personal.⁷²

Todas estas capacidades requieren un marco de proceso educativo y curricular que se transforme en relación al paradigma construido en la denominada modernidad, donde el llamado “enciclopedismo” o las cosmovisiones deterministas, en el caso de las llamadas ciencias sociales era lo predominante.

Conclusión. La importancia de incorporar un proceso de innovación curricular. La oportunidad del Sur

En el marco de esa demanda de transformación es nodal el denominado “Sur”, esto es, las sociedades en su momento denominadas “periféricas” por la construcción moderna centrada en la geografía europea. Justamente la diversidad de cosmovisiones dada por la existencia de los llamados “pueblos originarios” y su modo de vínculo con el entorno no centrado tanto en el dominio desde lo humano sino en diálogo con el mismo, se convierte en territorio apto para la transformación del paradigma educativo en lo que tradicionalmente se denomina la “innovación curricular”, donde el proceso artístico en el marco del proyecto STEAM toma un protagonismo con dimensión epistémica que no lo tenía en el paradigma educativo moderno. El señalado “Sur” invita a un paradigma donde predomine el diálogo de saberes:

el pensamiento del sur está llamado a volver a cuestionar la sabiduría. Sabemos que una de las grandes herencias de la Antigüedad, griega y romana, es la búsqueda de la sabiduría. Ahora bien, la idea de una sabiduría identificada con la vida razonable, razonada, opuesta a una vida de pasión no es satisfactoria en la medida en que hemos comprendido -en particular, desde los trabajos de Damasio y Jean-

⁷² Lina Marcela Gómez Quintero, “Educación stem/steam como pretexto para la innovación en comunidades de aprendizaje”, en Norman Moreno Cáceres (Comp.), *Educación Stem-Steem. Apuestas hacia la formación impacto y proyección de seres críticos*, Bogotá, Fundación Universitaria Panamericana Unipanamericana, 2019, p. 64. Consultado en <https://repositoriocrai.ucompensar.edu.co/handle/compensar/2168>.

Didier Vincent- que la razón pura no existe. Incluso el matemático dedicado al cálculo más racional tiene la pasión por las matemáticas. No hay razón sin pasión. Por el contrario, la pasión sin este candil que es la razón se pervierte en delirio. Entonces la nueva sabiduría debe buscar la “dialógica” -diálogo permanente, complementariedad en el antagonismo- entre la razón y la pasión. No hay pasión sin razón, no hay razón sin pasión. No es una sabiduría que pueda programarse, es una especie de memorándum que debe regenerarse, sin cesar, para guiarnos en la vida. Desde entonces, la nueva sabiduría reconoce las virtudes de la poesía, es decir, la del amor y de la comunidad.⁷³

Agregan Luengo y Martínez:

Así también, se debe partir del principio de reflexividad para privilegiar el protagonismo de los investigadores como parte esencial (actores-actante-agentes dinámicos) de los procesos de transformación social en los que su labor no es interventora, sino solo catalizadora desde dentro de la comunidad para potenciar la autoorganización de las estructuras de base, que son desde abajo las verdaderas constructoras de su desarrollo sustentable.⁷⁴

Y desde esta perspectiva el “Sur” se presenta como el mejor escenario para construir una nueva utopía humana, basada en el diálogo de saberes entre los semejantes y el entorno, la tolerancia y la construcción armónica, donde la educación y, dentro de ella, la dimensión epistémica del proceso artístico sean protagonistas.

Referencias

BOTELLA Nicolás, Ana María y Ramos Ramos, Pablo, “Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos: una revisión bibliográfica”, en *Perfiles educativos*, vol. 41, núm. 163 (2019), pp. 127-141. Con-

⁷³ Morin en Luengo y Martínez, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 92.

- sultado en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018526982019000100127&script=sci_abstract.
- Educ.ar Portal. (s.f.). *El ABC del ABP*. Consultado en <https://www.educ.ar/recursos/155741/el-abc-del-abp>.
- GÓMEZ Quintero, Lina Marcela, “Educación stem/steam como pretexto para la innovación en comunidades de aprendizaje”, en Moreno Cáceres, Norman (Comp.), *Educación Stem-Steam. Apuestas hacia la formación impacto y proyección de seres críticos*, Bogotá, Fundación Universitaria Panamericana Unipanamericana, 2019, pp. 56-84. Consultado en <https://repositoriocrai.ucompensar.edu.co/handle/compensar/2168>.
- LIAUDAT, Santiago, “El materialismo cognitivo y los enfoques de la complejidad”, en Rodríguez Zoya, Leonardo (Coord.), *Complejidad y Ciencias Sociales: diálogos controversiales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Comunidad Editora Latinoamericana, 2022, pp. 139-176. Consultado en https://comunidadeditora.org/wp-content/uploads/2023/01/RodriguezZoya-Complejidad_y_Cs_Sociales-ISBN-978-987-48927-1-3.pdf.
- LUENGO, Nahuel y Martínez, Fidel, *La educación transdisciplinaria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Comunidad Editora Latinoamericana, 2018. Consultado en http://comunidadeditora.org/wp-content/uploads/2018/10/Luengo-Martinez_La-educacion-transdisciplinaria-ISBN-978-987-46964-1-0.pdf.

Sobre la indisciplinarietà

Vladimir González Roblero⁷⁵

Presentación

En este trabajo planteo una noción de indisciplinarietà. Lo hago a partir de la revisión de la literatura que se ha escrito sobre el tema en los mundos del arte y de la ciencia. Sugiero que en la actualidad esta noción implica un giro emergente de la investigación artística y de la investigación social-humanística.

Para lo anterior, realicé un estado del arte respecto a la indisciplinarietà. Identifiqué 17 textos publicados entre los años 2002 y 2021. Cada uno de ellos aborda, desde sus propios lugares de enunciación, una idea de esta noción. Es un acercamiento de tipo exploratorio pues estoy seguro de que hay más obra escrita al respecto, a la que no se tiene acceso a través de motores de búsqueda en línea.

Finalmente, elaboro una noción de indisciplinarietà. Sostengo que se trata de un conjunto disruptivo de fundamentos epistemológicos y prácticas metodológicas que se comprenden, al menos, por las siguientes categorías: transfrontera, transdisciplina, rebelión y revelación.

⁷⁵ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Facultad de Artes. Líneas de investigación: Historia, Arte y Literatura e Historia de la cultura: política, gestión y periodismo cultural. Correo: vladimir.gonzalez@unicach.mx. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9317-0636>.

Introducción

Quiero comenzar con dos hitos en mi formación académica. El primero de ellos me remite a la investigación que realicé cuando estudiaba el doctorado. Se trató de un análisis de la escritura de la Historia como obra de ficción y de la ficción como escritura de la Historia. Pretendía mostrar las estrategias metodológicas liminales entre la historiografía y la literatura narrativa. También sus implicaciones epistemológicas: el estatus del pasado, las nociones de verdad y sus coincidencias discursivas.

El segundo se refiere a mi práctica como investigador en artes. Este tipo de investigación suele dividirse en tres: sobre, para y desde las artes. Me sitúo en la primera de ellas, en el abordaje de los fenómenos artísticos y estéticos desde las ciencias sociales y las humanidades.⁷⁶ Una veta que he explorado sobre la investigación en artes se refiere, precisamente, a las dimensiones epistemológicas y metodológicas de la creación artística. También a las formas comunes de hacer del artista y del investigador. En ambos ocurren operaciones similares. El artista emplea cada vez más técnicas de investigación social y humanística; los investigadores reconocen elementos creativos, heurísticos e inciertos en sus procesos.

La confluencia de estos dos hitos me ha llevado a cuestionarme sobre los espacios fronterizos entre el arte y la ciencia. Cuando investigaba al respecto apareció la palabra *indisciplinarietà*. Muy pronto empezó a cargarse de sentido, de significado profundo. Primero como referencia que me permitía argumentar las líneas de investigación que he descrito. Después porque reconocí e incorporé a mi propio trabajo investigativo algunas estrategias *indisciplinarietà*, a las que comprendí bajo el manto de la *artisticidad*.

Encontré la noción de *indisciplinarietà* en trabajos de investigación en artes, aquella que mimetiza la investigación como práctica o producción artística; considero que entre los artistas es natural referirse a ella. Advertí que en el ámbito de las ciencias sociales y humanida-

⁷⁶ Para ampliar el tema sobre la investigación en artes, véase Henk Borgdorff, "El debate sobre la investigación en artes", en *Cairon, revista de ciencias de la danza*, No. 13, 2010, pp. 25-46.

des también se usaba. Entonces me pregunté: ¿cuál es la noción de este término en el arte y en la ciencia?⁷⁷

Trato de observar su concepto en trabajos concretos. Además, al hacerlo, también comprendí que era necesario considerar la noción de práctica y representación, dado que nuestras representaciones pueden orientar nuestras prácticas. Me planteé, entonces, qué significaba la palabra indisciplina para los creadores y para los investigadores, y cómo informa la práctica investigativa en las ciencias sociales, las humanidades y las artes.

En el mundo del arte, el concepto de indisciplina se entiende sobre todo como rebelión y emancipación: ir en contra de lo establecido y desobedecer las reglas. En el campo de la investigación científica, la indisciplina se considera, además, como transdisciplinariedad y apertura: moverse entre disciplinas, abrirse a cada una de ellas y descartar los propios prejuicios. Estas nociones, junto a otras, son las que encuentro en el estado del arte que he realizado. Ellas me permiten elaborar un ejercicio de síntesis, propuesta a la vez, para arribar a una noción sobre la indisciplinariedad.

Mi apuesta consiste en pensar que la indisciplina es un lugar de encuentro entre investigación social y práctica artística, ya que ambas reconocen en ella sus potencialidades. Esto hace destacar una noción fronteriza; una tensión entre los diferentes campos.

Emergencia de la indisciplinariedad

¿Cuál es la emergencia de la indisciplinariedad? ¿De dónde viene? ¿Cuándo ocurre? Acudí a la noción de emergencia planteada por Michel Foucault cuando habla de la genealogía.⁷⁸ El francés distingue las nociones de *procedencia* y *emergencia*. Con ellas trata de situar el comienzo

⁷⁷ Por ciencia me refiero específicamente a las ciencias sociales y a las humanidades. Existe una discusión en ciertas disciplinas humanísticas sobre si pertenecen o no a la ciencia, como es el caso de la Historia. Sin embargo, si algo las caracteriza, es el criterio de verdad con base en evidencias empíricas.

⁷⁸ Michel Foucault, "Nietzsche, la genealogía, la historia", en su *Microfísica del poder*, Las ediciones de La Piqueta, España, 1979, pp. 7-29.

de los acontecimientos históricos -mas no su origen-, estableciendo su presente y rastreando las discontinuidades que lo han posibilitado. La procedencia identifica a las fuerzas históricas de un acontecimiento, y la emergencia a las tensiones entre dichas fuerzas que provocan rupturas, pero que, además, señalan las singularidades de los fenómenos.

Sobre la emergencia, explica:

La emergencia se produce siempre en un determinado estado de fuerzas. El análisis de la *Entstehung* (emergencia) debe mostrar el juego, la manera como luchan unas contra otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas, o aún más, la tentativa que hacen —dividiéndose entre ellas mismas— para escapar a la degeneración y revigorizarse a partir de su propio debilitamiento. Por ejemplo, la emergencia de una especie (animal o humana) y su solidez están aseguradas “mediante un largo combate contra condiciones constante y esencialmente desfavorables”.⁷⁹

Por tanto, al preguntarme por la genealogía de la indisciplina, advierto tener en cuenta las crisis de los paradigmas del conocimiento. Primero, la indisciplina identifica sus comienzos en la institucionalización de las formas de conocer, sobre todo en aquellas que a lo largo del tiempo se han impuesto como válidas y que emanan de la Modernidad. En consecuencia, para abordar la emergencia destaco, en particular, dos crisis: la del paradigma científico decimonónico y la del paradigma del arte renacentista.

El paradigma científico decimonónico se fundamenta en una ciencia social basada en las ciencias naturales, en su filosofía positivista, y recupera, además, las nociones de la Modernidad respecto al concepto de objetividad y racionalidad.

Ese paradigma entró en crisis durante el siglo XX al cuestionarse la parcelación del conocimiento. Por ejemplo: hubo una oposición a la idea de que la ciencia es el único modo legítimo de conocer el mundo; además, se cuestionó esta parcelación en el sentido de que las discipli-

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

nas no se comunican entre sí. El origen de estos cuestionamientos se halla en la física cuántica, en los estudios culturales y posteriormente, mi atrevimiento, en los estudios artísticos.

Estos cuestionamientos al saber heredado señalaban las incertidumbres de la realidad, la entropía y la complejidad del mundo; asimismo, se cuestionaba el universalismo de las leyes, tanto físicas como sociales, dando pauta así a la revaloración del acontecimiento a partir de una lectura histórica, destacando sus singularidades.

Wallerstein lo considera así:

Entonces, pasamos al siglo XXI con una considerable incertidumbre acerca de la validez de los límites disciplinares dentro de las ciencias sociales y con un cuestionamiento real, por primera vez en dos siglos, de la legitimidad de la línea divisoria epistemológica entre las “dos culturas” y, con ello, de la participación triple del saber en las supercategorías ciencias naturales, humanidades y ciencias sociales, estas últimas ubicadas en el medio.⁸⁰

Lo que se propone a partir de esta crisis del paradigma es lo que Boaventura de Sousa ha mencionado como paradigma emergente.⁸¹ Entre sus razonamientos, propone una apertura hacia la transdisciplinariedad, hacia la relación entre las distintas disciplinas científicas. Se reconoce el mundo complejo y se necesitan miradas complejas para abordarlo, no desde un solo lugar de enunciación. Así mismo, hay que pensar en los diálogos con otras formas de conocimiento, ya que unas influyen y provocan cambios en otras; por lo tanto, la transdisciplinariedad se vuelve imprescindible para afrontar la crisis de los paradigmas desde la presente época.

Esta es una de las crisis que muestran la emergencia de la indisciplina-riedad. La ciencia es una de las fuerzas históricas que, a su interior, ha tenido múltiples fracturas a lo largo del tiempo. Su devenir ha regis-

⁸⁰ Immanuel Wallerstein, *Las incertidumbres del saber*, Gedisa, España, 2005, p. 28.

⁸¹ Boaventura de Sousa, *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*, CLACSO y Siglo XXI, México, 2009, pp. 40 y ss.

trado los tránsitos del conocimiento originado en los espacios monásticos hacia su secularización; su institucionalización en la universidad junto con sus crisis. Como bien lo ha mencionado de Sousa, ha sido el avance científico el que ha puesto en jaque a la ciencia.⁸² Son, pues, las contradicciones de una de las fuerzas históricas del conocimiento.

Por otro lado, considero que otra de las fuerzas históricas que ha propiciado a la indisciplinaredad es el arte. A la par de la ciencia, el arte constituyó una segunda Modernidad.⁸³ Fue la otra forma de conocimiento que se impuso desde que ganó su autonomía estética, por encima de lo que pasó a ser artesanía o de artefactos y experiencias rituales, mas no estéticas.

Como lo ha mostrado Agamben, el arte ha tenido sus propias crisis.⁸⁴ Una de ellas se da en el Renacimiento, lugar espaciotemporal que desestructura la idea de arte como obra cuya finalidad había sido política, religiosa, narrativa, mágica, comunicativa, pero menos estética. Es durante el Renacimiento cuando la obra, objetual o performativa, gana terreno en el mundo de la estética, entendida ésta como contemplación, y cuando el artista se impone sobre la obra, es decir, la firma como autor.⁸⁵

Otra crisis sucede durante el siglo XX. La aparición de las vanguardias supone el abandono del arte mimético, sustituido cada vez más por las nociones de performance, abstracción y concepto, donde cualquier objeto podría ser considerado obra de arte según su lugar de exposición.⁸⁶ Es el momento del arte contemporáneo.

Andrea Giunta, por su parte, dice que el arte contemporáneo se caracteriza por la transdisciplinariedad y la interdisciplinariedad:

¿Existe un lenguaje específico para el arte contemporáneo? Las obras, cada vez más, funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores,

⁸² *Ibid.*, p. 31.

⁸³ Véase Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética (la otra Modernidad)*, Itaca, México, 2003.

⁸⁴ Giorgio Agamben, "Arqueología de la obra de arte" en su *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2019, pp. 9-26.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁸⁶ Es bien conocido el ejemplo del mingitorio de Duchamp como ready-made, ejemplo que sigue Agamben para sostener un tercer momento decisivo en la historia del arte. Véase su "Arqueología de la obra de arte", pp. 24-25.

introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superficies. Es difícil establecer materiales específicos del arte. Las formas de lo que, de una manera general, se ha denominado interdisciplinariedad o transdisciplinariedad se investigaron, sobre todo desde fines de los años cincuenta y, particularmente, desde los sesenta, y se han intensificado a partir de los noventa.⁸⁷

Lo que observo es una transgresión entre cada una de las disciplinas artísticas, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Coincide con la crisis del paradigma científico tanto en temporalidad como en espíritu. En consecuencia, puedo decir que el arte contemporáneo, un fenómeno del siglo XX, tiene estos paradigmas –que también son fenómenos del siglo XX– como brújula que orienta su desarrollo.

Es en este momento histórico, la crisis y emergencia de los paradigmas del conocimiento, del arte y de la ciencia, cuando identifico la emergencia de la indisciplinariedad. Como trataré de mostrar a continuación, las crisis particulares han dado pauta a sus propias nociones. Incluso más allá: creo que la incorporación del arte al espacio universitario ha contribuido a desestructurar a la ciencia, reaccionando contra la lógica de la racionalidad que permea en las estructuras universitarias y en sus campos de conocimiento. También pienso que el arte se ha mimetizado según estas lógicas, adecuándose a ciertos procesos inherentes a la racionalidad universitaria. Son fuerzas históricas que se tensan, provocando crisis y emergencias. También el intercambio indica rebelión y apertura, señas de indisciplinariedad.

Hasta aquí he puesto el énfasis en dos fuerzas históricas que han dado pie a la indisciplinariedad. Además de experimentar cada una de ellas sus propias tensiones, se han encontrado como formas de conocimiento. Siguiendo a Foucault, este encuentro supone dos fuerzas en conflicto, un lugar de emergencia. Ahora procederé a mostrar cómo se representa este criterio en el arte y en la ciencia. Lo haré, como he dicho, a través de la elaboración de un estado del arte.

⁸⁷ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Fundación ArteBA, Buenos Aires, 2014, pp. 63-64.

Indisciplinarietà, un estado del arte

¿Qué encontré al hacer el estado del arte? Traté de identificar algunos trabajos de investigación sobre la indisciplinarietà y seleccioné 17 documentos entre libros, capítulos de libros y artículos, tanto de las ciencias sociales como de humanidades y artes. Utilicé como criterio que los artículos o ensayos mencionaran explícitamente la palabra “indisciplinarietà” en títulos o contenidos, y que estuvieran publicados en revistas indexadas o en libros arbitrados. Busqué la información a través de motores académicos en línea como Dialnet, Redalyc, Latindex, Google Académico, etcétera. Los textos que hablaban de la indisciplinarietà fueron publicados entre los años 2002 y 2021. Esto indica que el concepto es relativamente nuevo a pesar de proceder del siglo XX.

Ciencia e indisciplinarietà

Los trabajos que identifiqué se orientan desde los estudios decoloniales, la historia, la antropología y la comunicación. Parece lógico pensar la indisciplinarietà desde una perspectiva crítica y decolonial, ya que desde ésta y la crítica a la Modernidad de Wallerstein surgen cuestionamientos al paradigma científico dominante. De aquí proviene el interés en desestructurar a la ciencia y crear otra forma de investigación y construcción científica.

Una de las nociones decoloniales respecto a la indisciplinarietà es la que proponen Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro, en su *Indisciplinar las ciencias sociales*.⁸⁸ Se trata de un libro colectivo que aborda nociones geoepestémicas situadas desde el Sur. Considero oportuno nombrar a su idea de indisciplinarietà como *transfrontera*. Según señalan los coordinadores en su “Introducción”, es necesario poner en diálogo a las ciencias occidentales con los conocimientos indígenas.⁸⁹ Lo anterior se

⁸⁸ Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, editores, *Indisciplinar las ciencias sociales, Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Universidad Simón Bolívar/ Abya-Yala, Quito, 2002.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

vuelve imprescindible desde la perspectiva decolonial, la que, además de criticar a la Modernidad, señala sus colonialismos y ofrece estrategias de desprendimiento.

Frente a esta condición, *indisciplinar* significa desatar las fronteras de las ciencias sociales que cercan la producción y distribución del conocimiento y las regiones ontológicas de lo social con lo político y lo económico (Lander, 2000). Implica el reconocimiento de otras formas de conocimiento, particularmente los conocimientos locales producidos desde la diferencia colonial, y los entrecruces y flujos dialógicos que pueden ocurrir entre ellos y los conocimientos disciplinares. Además, propone romper con las tendencias modernistas de las ciencias sociales que dividen y distancian el sujeto y el objeto de conocimiento para, así, replantear la relación dialéctica entre sujeto y estructura.⁹⁰

Dicha propuesta, entonces, busca superar las barreras de las disciplinas más allá de sus fronteras, es decir, dialogar con los saberes no disciplinares. Con lo anterior, se busca el reconocimiento de otras formas de conocer que no han sido estructurados en las lógicas occidentales, como lo han sido a lo largo de la historia el arte y a la ciencia.

Este reto, observan Walsh, Castro y Schiwy, llama también a repensar las propias disciplinas científicas y humanísticas, separando aquello que en su momento se llamó las “dos culturas”, y encarándolas en los diálogos transdisciplinarios.

Así lo plantean:

Indisciplinar las ciencias sociales no significa desechar las herramientas o conceptos centrales de las ciencias ni tampoco las hermenéuticas críticas de las humanidades. Más bien quiere hacerlas comunicar. También quiere incitar a repensar su utilidad o sus efectos sobre las relaciones coloniales, preguntando hasta qué punto estas herramientas perpetúan (involuntariamente quizás) la lógica vigente. *In-*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

disciplinar implica buscar modificaciones y ajustes a los conceptos y herramientas del pensar moderno y cuando sea necesario, también alternativas frente al mundo moderno colonial.⁹¹

Entonces otra forma de pensar la indisciplinariedad es como *transdisciplina*. La transdisciplina identifica fronteras disciplinarias de la ciencia, consistiendo en situarse en ellas. Me parece interesante para quienes hemos tratado de construir la noción de frontera como un espacio común, un espacio creado, un lugar de diálogo donde nos situamos. Considero que a la frontera se le puede considerar un lugar de investigación y, por ende, la transdisciplina como una zona liminal.

La transdisciplinariedad quiere decir que hay una apertura hacia las demás disciplinas científicas. Un transitar entre ellas y cruzar fronteras para descubrir lo desconocido. Es más bien un tránsito entre disciplinas. Este es el ánimo del libro *(In)disciplinar la investigación*, coordinado por Frida Gorbach y Mario Rufer.⁹² El propósito de la obra es transgredir las fronteras disciplinarias de la historia y la antropología. Se buscó lo anterior al escribir, los autores de cada capítulo, sobre sus procesos de construcción de evidencia. Para ello, se cuestionó si los historiadores y los antropólogos realmente se han despojado de las tradiciones positivistas, o si algo hay de ellas todavía.

El resultado:

Por un lado, muestran cómo esa repartición original del mundo está vigente ya que cada uno de ellos continúa lidiando con los procedimientos disciplinarios más básicos: los historiadores con la distancia temporal, la cual les permite borrar el lugar del presente y convertir el archivo en el modo autorizado de hablar del pasado y sus muertos (De Certeau, 1993), y los antropólogos con la distancia espacial –“el estar allí”, en “otro lugar”– que borra el pasado y construye sobre él formaciones culturales vivas pero delimitadas y

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁹² Frida Gorbach y Mario Rufer, coordinadores, *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, Universidad Autónoma Metropolitana y Siglo XXI, México, 2016.

estables en el tiempo. Pero por el otro lado, los artículos muestran también cómo las cosas se han movido de lugar, cómo entre el espacio y el tiempo tienen lugar distintas intersecciones cuyos matices dependen en buena medida de las condiciones académicas e institucionales de cada archivo y de cada campo.⁹³

Entiendo el paréntesis en el título: (In)disciplinar. Sugiere una suspensión, un momento para las prácticas de un investigador *outsider*. Pero el paréntesis es transitorio. Ocurre como un lugar efímero. Los investigadores se mueven entre disciplinas sin fundir una con otras en un nuevo campo disciplinario.⁹⁴ Ese cuidado tuvieron. “Todos reconocen, de alguna manera, el riesgo que se corre cuando se intenta fusionarlas”, por lo tanto, los artículos se mueven entre los límites,⁹⁵ condición de la transdisciplina.⁹⁶

Considero que este libro plantea la solidez de un lugar de enunciación, la tradición como asidero. Los autores se mueven entre disciplinas, pero escriben como historiadores o como antropólogos. Incursionan en la otra disciplina sin que ocurra una pérdida de identidad profesional ni de oficio.

De talante similar, el libro *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*, coordinado por Ana Carolina Arias y Matías David López,⁹⁷ se aboca a pensar la producción académica en ciencias sociales desde una perspectiva transdisciplinar. Sus coordinadores decidieron convocar a investigadores en formación para que, enfatizando en sus estrategias metodológicas, dieran cuenta de sus formas de investigar, sus fundamentos y sus lugares dentro de la investigación.

⁹³ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Basarab Nicolescu, “Transdisciplinariedad: pasado, presente y futuro (1era. parte)”, en *Visión docente Con-Ciencia*, año V, No. 31, julio-agosto de 2006, pp. 15-31, versión en línea disponible en https://www.ceuarkos.edu.mx/vision_docente/revista31/t3.htm, consultado el 20 de marzo de 2023.

⁹⁷ Ana Carolina Arias y Matías David López, coordinadores, *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2016.

De este modo, el libro pretende “plantear y analizar las tensiones, los cruces, los ajustes y las prestaciones que en el proceso de investigación se abren para aportar a la construcción de conocimientos académicos y sociales.”⁹⁸

Las aportaciones de los autores son trabajos de investigación en su mayoría etnográficos, desde lugares como la sociología, la antropología, la comunicación y las artes, siempre discutiendo sus procesos y evidenciando las tensiones entre disciplinas, métodos y técnicas.

Hasta aquí la indisciplina indica ir más allá de un límite, ya sea entre propias disciplinas y con otros saberes no disciplinares. Es obvio que esta ruptura implica rebelarse contra los colonialismos epistémicos. Por ello entiendo que la rebelión es otra forma de nombrar a la indisciplina. Con ella se plantea la necesidad de resistirse. Alude a la desdisciplinarización: rechazar las disciplinas, pero también combatir sus prácticas disciplinarias.

En “Indisciplinar la universidad”, Gabriel Kaplún sostiene que la universidad se ha construido desde la lógica disciplinar,⁹⁹ lo que no ha permitido la apertura hacia otras formas de conocimiento. La indisciplinariedad también implica rebelarse contra las prácticas de la ciencia, las prácticas disciplinares y estructuras universitarias. Kaplún considera que, en el contexto de racionalidad de dichas estructuras, es momento de sacudirse las “jaulas” de las disciplinas académicas y cuestionar las lógicas universitarias.¹⁰⁰

Dicho esto, en el fondo del planteamiento de Kaplún impera la lógica descolonizadora del espacio universitario. En este sentido, la apuesta política busca, además de criticar a las disciplinas científicas (tal como se sugiere en la transdisciplina), desestructurar la lógica del espacio universitario. Éste, como es necesario recordar, se construyó primero a la sombra de las ciencias naturales y, posteriormente, de las ciencias sociales y humanidades. Su organización, entonces, obedeció a

⁹⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁹ Gabriel Kaplún, “Indisciplinar la universidad”, en Catherine Walsh, editora, *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2005, pp. 213-250.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 214.

una estructura departamental que encumbró a las ciencias.¹⁰¹ Esta parcelación del conocimiento, no sobra decirlo, obedeció a la lógica geopolítica colonialista.

Indisciplinar para Kaplún consiste en rebelarse contra la separación de la enseñanza, investigación y extensión, tareas sustantivas de la universidad. Y urge esta postura en las universidades latinoamericanas.¹⁰² En este tenor se pronuncia Miguel Pérez en su artículo “La ciencia y tecnología *indisciplinaria*: ciencia y tecnología como poder, la bioética como antipoder.”¹⁰³ El autor piensa en la transdisciplina, pero enfatiza que, una forma de abordarla, es rebelándose contra los dogmas disciplinarios, los monopolios y el poder que éstos imponen sobre el conocimiento. Acude a la bioética por sostener que, lejos de implicar una cruzada contra las disciplinas, la indisciplinación se erige como una crítica al poder de las disciplinas y a las prácticas que impiden que ellas dialoguen.¹⁰⁴

Otra forma de abordar la indisciplinación es como abandono disciplinario. Con esto me refiero a pensar desde un lugar ajeno a las disciplinas. ¿Es posible? Rodrigo Severo Arce, en “La indisciplinación como enfoque en la construcción del conocimiento” cree que lo es si nos situamos afuera de la tradición heredada.¹⁰⁵ Para el autor, la indisciplinación implica una capacidad disruptiva que orienta la mirada hacia la complejidad del mundo.

Severo Arce identifica las fronteras disciplinarias, pasando por la inter y la transdisciplinación para, finalmente, sugerir que los estudios de la complejidad, por su capacidad disruptiva y de observación de las múltiples epistemologías, son pertinentes para estudiar la realidad sin las ataduras tradicionales de las disciplinas científicas.

¹⁰¹ Véase Immanuel Wallerstein, coordinador, *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*, Siglo XXI, México, 2006.

¹⁰² Kaplún, *Ibid.*, p. 237.

¹⁰³ Miguel Pérez, “La ciencia y tecnología *indisciplinaria*: ciencia y tecnología como poder, la bioética como antipoder”, en *Enlace: Revista venezolana de información, Tecnología y Conocimiento*, año 6, No. 1, enero-abril de 2009, pp. 73-83, disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000100006&lng=es&nrm=iso.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁵ Rodrigo Severo Arce, “La indisciplinación como enfoque en la construcción del conocimiento” en *Horizontes y Raíces*, volumen 8, no. 1, enero-junio de 2020, pp. 32-43, disponible en <https://revistas.uh.cu/hraices/article/view/2800>.

Sostiene:

La indisciplinarización del conocimiento implica un abandono del esquema tradicional antropomórfico, antropocéntrico y antropológico de la realidad y del mundo, para asumir una comprensión bastante más centrada en la vida y en su cuidado y posibilitamiento. Por tanto, la indisciplinarización significa exactamente dejar de pensar en términos de disciplinas ámbitos, campos o áreas todos los cuales son rezagos de corte eminentemente feudal.¹⁰⁶

Con este mismo ánimo desdisciplinar, José García Molina, en su artículo “Indisciplinar la Pedagogía Social. Virtualidades y obstáculos”,¹⁰⁷ plantea que la disciplinarización de la pedagogía social es un obstáculo en cuanto a la producción del conocimiento y supervivencia frente a otras disciplinas, los modos de relación con ellas, entre otros; propone una apertura a otras disciplinas y perspectivas epistemológicas, así como una reflexión crítica sobre las formas y métodos de producción del conocimiento en la pedagogía social.¹⁰⁸

Además, sostiene que una forma de escapar de la tradición de colonización y dependencia epistemológica en la pedagogía social es a través de la indisciplinarización, que implica una apertura a otras disciplinas y perspectivas epistemológicas.

Específicamente dice que la indisciplinariedad se piensa desde cuatro dimensiones: 1). epistemológica: desde la que se construyen interpretaciones sugestivas de las realidades emergentes; 2. política-ética: para politizar la investigación pedagógica, prácticas creativas y de resistencia frente a lo establecido; 3). para cuestionar de la transmisión de contenidos, sugiriendo la capacidad de problematizar y no la de aprender nociones, y 4). relacional: para pensar la condición humana.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁷ José García Molina, “Indisciplinar la Pedagogía Social. Virtualidades y obstáculos”, en *Educatio siglo XXI*, volumen 31, no. 2, 2013, pp. 35-56, disponible en <https://revistas.um.es/educatio/article/view/187071>.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 50-52.

Finalmente, la indisciplinariedad también es entendida como emergencia. Esa es la idea central del texto “Los estudios de la comunicación: disciplina o indisciplina”, de María del Carmen de la Peza.¹¹⁰ La autora alude a la no-disciplina, es decir, a los campos emergentes del conocimiento, aquellos que no se han normalizado ni teórica o metodológicamente y que no se han constituido en disciplina.

Respecto a la comunicación, privilegia la noción de interdisciplinariedad como condición de la constitución de la disciplina. La preocupación del artículo radica en cuestionar el estatus disciplinario de la comunicación. Señala que los estudios de la comunicación se han hecho, y se siguen haciendo, desde distintas disciplinas, que no se ha constituido como una sola.

En síntesis, lo que hoy existe institucionalmente son disciplinas sólidamente constituidas y campos de conocimiento emergentes en lucha por su legitimación. Si bien los campos emergentes han hecho aportes sustanciales al conocimiento, la producción científica en los campos del saber no disciplinarios, organizados en torno a problemas complejos de la sociedad, no tienen todavía la solidez teórica y rigor metodológico alcanzado por las disciplinas constituidas.¹¹¹

Desde esta perspectiva sostiene la indisciplinariedad como emergencia disciplinaria, argumentando con el ejemplo de la comunicación como un campo de estudio que disuelve a las disciplinas; que, en vez de unificarlas, la fragmentan.¹¹²

Para concluir este apartado, considero oportuno señalar que la revisión de la indisciplinariedad en las ciencias sociales y humanidades arroja una polisemia aparente al respecto. Es aparente porque una mirada en conjunto reduce la noción a categorías como transfrontera y transdisciplina. En la transdisciplina se puede englobar a las otras

¹¹⁰ María del Carmen de la Peza, “Los estudios de comunicación: disciplina o indisciplina”, en *Revista comunicación y Sociedad*, Nueva época, núm. 20, julio-diciembre, 2013, pp. 11-32, disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200002.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹² *Ibid.*, p. 21.

formas de nombrarla: rebelión, apertura, desdisciplina y no-disciplina. Todas ellas apuntan a un desbordamiento y apertura disciplinaria.

Ahora bien, el siguiente ejercicio consiste en revisar la literatura de los estudios y prácticas artísticas para observar cómo desde ese campo de conocimiento se comprende a la indisciplinarietà.

Arte e indisciplinaria

Respecto a los estudios y prácticas artísticas la reflexión sobre la indisciplinarietà se realiza como testimonio, casi siempre desde la autoobservación de la práctica. La noción se refiere a la rebelión, la emancipación, la apertura y el fracaso. Implica una subversión a la norma: transgresión, agresión, prácticas disruptivas, y desestabilización de las disciplinas. Llama mi atención que, a diferencia de la ciencia, en el arte la palabra indisciplinaria parece ser inherente a la práctica artística. Y es que para los artistas el arte, por definición, es insumiso.

La indisciplinaria como rebelión es la idea central que José Antonio Sánchez plantea en su texto “Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea”.¹¹³ Para el autor, la indisciplinaria refiere a tres acepciones, todas ellas como necesidad para el artista: 1. como negación de una disciplina o sometimiento a la autoridad; 2. contra la disciplina o norma en el ámbito del arte y las humanidades o cualquier disciplina académica, y 3. como rebelión contra la academia.¹¹⁴

El autor del artículo señala que la indisciplinaria ha sido una parte integral de la práctica artística desde hace tiempo, y que incluso en el Romanticismo se asociaba con la figura del genio. Sin embargo, también señala que la indisciplinaria ha evolucionado a y que los artistas contemporáneos pueden practicarla de diferentes maneras, como en la literatura, la música y el teatro, por ejemplo.

En el arte, abunda, la indisciplinaria se relaciona con la idea de singularidad y genialidad, y puede ser vista como una forma de desafiar

¹¹³ José Antonio Sánchez, “Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea”, en *Telondefondo, Revista de teoría y crítica teatral*, volumen 1, no. 2, diciembre, 2005, pp. 1-19, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8679>.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

las normas y convenciones establecidas. También sugiere que para un artista es casi necesario practicar algún tipo de indisciplina en mayor o menor medida.

Desde la artografía, José Miguel Correa Gorospe y Estibaliz Jiménez de Aberasturi Apraiz escriben el artículo “*In/between* (indisciplinaria-
dad, a/r/tografía y otras sombras creativas)”, en el que acuden a la idea de rebelión como planteamiento indisciplinado.¹¹⁵ La artografía, sostienen, es una práctica indisciplinada pues significa una forma distinta de investigar y enseñar basada en las artes que trasciende las disciplinas y que encuentra los intersticios, lo liminal, en el acto educativo. Esta práctica, señalan, se sustenta en la indisciplina como rebelión, es decir, en contra de las prácticas investigativas y educativas dominantes, como una manera de cuestionar las formas tradicionales de ver y hacer en las aulas y en las universidades.¹¹⁶

Abogan por posiciones investigadoras más atrevidas y transgresoras; recuperan la noción de liminalidad, a la que llaman *in/between*. Con ella señalan que se debe conocer las conexiones profesionales-personales/ conexiones entre experiencias. Estos intersticios pueden apreciarse en la identidad del artógrafo: artista, investigador, profesor y escritor.¹¹⁷

El cuestionamiento a la práctica docente como artistas investigadores, sostienen los autores, “nos ha llevado a cambiar nuestras posiciones y a disipar los límites disciplinarios, dejando paso a la transdisciplinaria y a la indisciplinaria, legitimando nuevas formas de conocer.”¹¹⁸

Por su parte Malén Iturri Morilla, en su trabajo de grado *Oscilar. El cuerpo dentro y fuera de la escena*, expone la rebelión indisciplinaria como

¹¹⁵ José Miguel Correa Gorospe y Estibaliz Jiménez de Aberasturi Apraiz, *In/between* (indisciplinaria-
dad, a/r/tografía y otras sombras creativas), en Joaquín Paredes Labra, Felipe Hernández Hernández
y José Miguel Correa Gorospe, *La relación pedagógica en la universidad, lo transdisciplinar y los estu-
diantes.: Desdibujando fronteras, buscando puntos de encuentro*, Universidad Autónoma de Madrid,
Madrid, 2013, pp. 92-102, disponible en [https://www.researchgate.net/publication/313161314_
Inbetween_indisciplinaria_artografia_y_otras_sombras_creativas](https://www.researchgate.net/publication/313161314_Inbetween_indisciplinaria_artografia_y_otras_sombras_creativas).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

ruptura.¹¹⁹ Su planteamiento se centra en la práctica artística como disruptiva. Recurre a la noción de juego, experimentación e interdisciplinariedad para arribar a la indisciplinariedad.

Ejemplifica lo anterior con las artes escénicas; hace un recorrido por la obra de varios artistas y finalmente con la suya. Al término de esta excursión, Iturri sostiene:

La indisciplina, en cambio, se basa en la lucha contra la institucionalización de las prácticas disciplinarias. Lejos de contentarnos con la mera práctica de mezclar disciplinas o asimilar otras metodologías, la indisciplinariedad nos permite buscar perspectivas que modifiquen los contornos de las disciplinas, generando espacios e instantes de ruptura que nos hagan reflexionar, tanto sobre la naturaleza de lo que estamos creando y analizando como sobre la práctica misma.¹²⁰

Para la artista no se trata únicamente de transdisciplinariedad, sino de la conjunción en una nueva forma de hacer. Esto se logra a través del juego, es decir, de la experimentación. Además, la indisciplina es consubstancial al arte, pues éste siempre ha tratado de alejarse de lo normativo.¹²¹

La rebelión también implica un cuestionamiento político a la definición de disciplina. Al menos esa es una de las líneas argumentales de Daniel Martín en “Arte indisciplinario”.¹²² Su planteamiento considera señalar la inestabilidad de los límites disciplinarios, “la ruptura con el concepto organizador de disciplina –cuyo término es asociado, frecuentemente, al ámbito de lo militar– en tanto regulador y ordenador riguroso del individuo o de un campo del conocimiento para su mejor disponibilidad.”¹²³

¹¹⁹ Malén Iturri Morilla, *Oscilar. El cuerpo dentro y fuera de la escena*, Universidad Politécnica de Valencia, España, Ca. 2016.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹²² Daniel Martín Duarte Loza, “Arte indisciplinario”, en *Metal*, No9. 1, 2015, pp. 25-31, disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/contenidos/num1/duarteloza.pdf>.

¹²³ *Ibid.*, p. 28.

El fundamento es recuperado de Rancière, y comentado por Duarte en su artículo “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción”.¹²⁴ Rancière cuestiona la duración o perdurabilidad de la disciplina y sostiene que ésta es efímera, sin que sea claro quién o cómo se define. Esta nubosidad, además, se debe a que en el arte convergen múltiples disciplinas, ninguna de ellas indispensable.¹²⁵

Otra forma de entender la idea de rebelión es como apertura y fracaso. Así lo plantea Juan Fernando Cáceres en “Apuntes acerca de las nociones de la indisciplinariedad y *malpensamiento* como vías de restitución de la imagen.”¹²⁶ Este texto plantea la indisciplinación como una posibilidad metodológica, ética y política. Para ello aborda la noción de fracaso (prácticas del fracaso) como una condición indisciplinante pues “permite indagar otras posibilidades creativas”.¹²⁷ Parte de la premisa de que el arte es una forma de conocimiento indisciplinado que se confronta con la ciencia, condición que asume el autor.

El texto hace un planteamiento de la constitución de la disciplina en la ciencia y en el ámbito universitario, citando a Morin y a Wallerstein. Cuestiona al paradigma científico positivista y señala que desde el mundo del arte se aporta el conocimiento imaginado y la fantasía creadora, y que la ciencia aporta al arte un recordatorio sobre la realidad.¹²⁸

El planteamiento sobre la indisciplinariedad se sustenta en la inter y transdisciplinariedad, así lo plantea:

La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, por su parte, conllevan *per se* una intención indisciplinar. Dicho indisciplinamiento comprende una transformación política y ética, pero también y,

¹²⁴ Daniel Duarte Loza, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción. Sonora colectiva y participativa en movimiento”, en *Arte y políticas de identidad*, volumen 7, diciembre de 2012, pp. 175-185, disponible en <http://revistas.um.es/reapi/article/download/174661/148091>.

¹²⁵ Según el testimonio del artista León Ferrari, citado por Duarte, *Ibid.*, p. 179.

¹²⁶ Juan Fernando Cáceres, “Apuntes acerca de las nociones de una indisciplinariedad y *malpensamiento* como vías de restitución de la imagen”, en *Index, revista de arte contemporáneo*, número 11, mayo de 2021, pp. 140-152, disponible en <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/376>.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 144-145.

sobre todo, en palabras de Pedro Pablo Gómez (2018), epistémica y estética. Las disciplinas perpetúan la colonialidad modernista del conocimiento, reduciendo la realidad a un espacio limitado. Dicho espacio permite sólo una única mirada: la que se posa sobre las representaciones de la certeza academicista de la ciencia, y deja a un lado la posibilidad de una construcción de mundos posibles desde las prácticas del arte.¹²⁹

La noción de apertura está ligada al arte. El autor considera que las prácticas artísticas desestructuran las formas hegemónicas en que conocemos el mundo. Por lo tanto, la transdisciplinariedad (apertura) no es entre las disciplinas de una forma de conocer, el arte o la ciencia, sino entre formas de conocer independientemente de sus naturalezas, prácticas y fundamentos epistemológicos.

De este modo:

El arte, en el ámbito de la academia, deviene poco a poco una forma de conocimiento indisciplinado que se confronta a otras más duras manifestaciones como las científicas pues hay otras verdades que la ciencia no alcanza a divisar y que la fantasía y la imaginación develan.¹³⁰

Ahora bien, el fracaso como indisciplina aparece en la vinculación del arte con la ciencia. Juan Fernando Cáceres usa a su personaje, el clown Maladrés, en su espacio performativo “Prácticas del fracaso” del posgrado en estudios artísticos de la Universidad Francisco José de Caldas, Colombia; para sostener que el fracaso sirve como estrategia de cuestionamiento a la academia, a la investigación y a la creación, “en pro de un indisciplinamiento provocado de manera consciente y donde confluye lo experiencial y lo simbólico, lo paradójico y lo tautológico, a través de la apertura de un umbral ficcional que refracta la realidad y que se opone al sistema mismo”.¹³¹

¹²⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 142-143.

¹³¹ *Ibid.*, p. 147.

En otro de sus artículos, “Aportes desde las prácticas del fracaso al campo emergente de los estudios artísticos”, Cáceres abunda sobre el fracaso como parte del proceso de la investigación y la creación, una práctica contra académica:

Por ello, desde *Prácticas del Fracaso* (y desde los estudios artísticos, claro está) se defiende lo marginal, la frontera, la diferencia, se defiende el lugar donde la práctica artística sea democrática, pues nos enfrentamos, por fin, ante la posibilidad de construcción de un sujeto político. Por ello, los estudios artísticos y las *Prácticas del Fracaso* son la oportunidad para revisar las ruinas de la academia, y pensar si hay que volver a ellas, reconstruirlas, reconfigurarlas o abandonarlas.¹³²

Un sentido similar es el que proponen Eloi Puig Mestres y Víctor Manuel Ornelas en “Errare Est... Aproximaciones indisciplinarias en las prácticas artísticas contemporáneas”.¹³³ Los autores no definen la indisciplinaria, sino que abordan diversos procesos artísticos a los que finalmente llaman indisciplinados, como el azar, el ruido, la serendipia, los accidentes. Son prácticas que cuestionan al *status quo* del sistema, a las que engloban como error.

Los autores, entonces, buscan indagar la relación que existe entre el arte, la contradicción y la negación para, de este modo, “enfaticar el proceso creativo como lugar de experimentación próximo e inherente al error”.¹³⁴

Esto nos sirve para balizar un territorio en el cual un conjunto de metodologías y prácticas artísticas logran establecer una contranegación a partir de los fenómenos de ruido, saturación, desorden, caos, error aleatorio y lo accidental. Lo desechable o indeseable

¹³² Cáceres Jaramillo, Juan Fernando, “Aportes desde las prácticas del fracaso al campo emergente de los estudios artísticos”, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 16, no. 30, 2021, p. 372.

¹³³ Eloi Puig Mestres y Víctor Manuel Ornelas Magalhães, “Errare Est... Aproximaciones Indisciplinarias en las Prácticas Artísticas Contemporáneas”, en *Barcelona, Research, Art, Creation*, volume 6, no. 3, 2018, pp. 271-295, disponible en <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3046>.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 276.

(incluso lo políticamente incorrecto) se vuelve la piel renovada de propuestas que reaccionan al desprecio por el error y reanudan vínculos insospechados.¹³⁵

El abordaje de estas prácticas indisciplinadas es desde el pensamiento complejo, la teoría del caos y la inestabilidad. Es a partir de estas rupturas epistemológicas que el arte se ha nutrido asumiendo posiciones desestabilizadoras, “creando huecos, espacios negativos que permiten ampliar la reinención de los lenguajes” y con ellos aparecen “programas de insubordinación a lo instituido o al control disciplinado del proceso estético”.¹³⁶

El lugar del error, recuperado desde la filosofía y la complejidad, y el de rebelión, desde las ciencias sociales, muestran un diálogo disciplinar que se ha dado en el espacio universitario y en la academia. Sin plantearlo como tal, en el libro colectivo *Indisciplinar la investigación artística: metodologías en construcción y reconstrucción*, coordinado por Natalia Calderón y Brenda J. Caro, se asoma un reclamo por el desprendimiento o emancipación del arte.¹³⁷ Es decir, por la búsqueda de un lugar propio en el concierto epistemológico en donde la ciencia y las humanidades han avasallado.

Los autores del libro, según se explica, piensan la indisciplina a partir de tres nociones clave: emancipación, revolución y sublevación.¹³⁸ Señalan la urgencia de la emancipación como respuesta al peligro de que el arte se subordine a las ciencias sociales, no sólo a sus procesos metodológicos, sino a su aspiración utilitaria. Por lo tanto, el arte debe tener sus propios fundamentos, “marcos de entendimiento, y estructuras de significación y de aprendizaje”.¹³⁹

¹³⁵ *Ibid.*, p. 277.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 296.

¹³⁷ Natalia Calderón y Brenda J. Caro Cocotle, *Indisciplinar la investigación artística: metodologías en construcción y reconstrucción*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 2020.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 6. La revolución como resultado de un nuevo nosotros y la sublevación como un levantamiento no planeado.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 7.

Por esto consideramos urgente *emancipar* la investigación hacia nuevas formas de organización que vinculen los saberes académicos y artísticos con la vida y con el sentido común. Situarnos en lo *desconocido* para aprender nuevas formas de ser, hacer, imaginar y pensar.¹⁴⁰

Lo anterior implica un cuestionamiento a las estructuras universitarias y también a las metodologías o prácticas disciplinares en dichas estructuras. Con esto, veo cómo la propuesta de emancipación bebe de la decolonialidad y de la especificidad de la investigación artística, aquella que sucede en los márgenes de la producción y que concibe a la práctica del artista como una forma de investigación cuyo resultado es conocimiento.

Después de lo que he expuesto, alcanzo a comprender las particularidades de la noción de indisciplina en el mundo del arte como procesos inherentes al artista, a sus prácticas, obras y experiencias. Esta condición se muestra urgente en el espacio universitario, lugar al que llegó tarde y que, insisto, al posicionarse políticamente en él desestabiliza a la academia, a sus lógicas y prácticas científicas.

Ahora bien, un ejercicio de síntesis que recupere la polisemia respecto a la indisciplina, me permitirá arribar a una noción de ella para mirar, cual caleidoscopio, las imbricaciones del arte, la ciencia y los saberes, como enseguida trataré de explicar.

Hacia una noción de indisciplinariedad

Lo que quiero hacer es recapitular la idea de indisciplinariedad en el arte y en la ciencia para construir una noción. Considero a la indisciplinariedad como un conjunto de prácticas disruptivas en la construcción del conocimiento, que sitúan al sujeto en un espacio fronterizo entre disciplinas y saberes, desdibujando sus fundamentos. Sus categorías son los siguientes: transfrontera, transdisciplina, rebelión y revelación.

Antes de abordar cada una de ellas, creo necesario advertir que la noción no es definición. Con esto quiero decir que, coherentemente con la

¹⁴⁰ *Idem.*

polisemia, la noción y las categorías de la indisciplinariedad pertenecen a lo dándose, a lo que apenas bulle, emerge y no ha terminado de ser.

Transfrontera

Como es sabido, en las universidades mexicanas existe una política de promoción de la investigación que consiste, entre otras estrategias, en la conformación de grupos de trabajo a los que llaman cuerpos académicos. El cuerpo académico al que pertenezco ha buscado desarrollar una línea de investigación fronteriza, poniendo en tensión, al límite, al arte con otras formas de conocimiento. La frontera es un espacio de diálogo en el que convergen entidades epistémicas distintas, creando así un nuevo lugar para la construcción de conocimiento.

Según las formaciones y lugares de enunciación de cada uno de los integrantes, estas tensiones se refieren al arte con la ciencia, a la historia con la literatura, pero también al arte con los saberes populares. Además de transdisciplina, hemos advertido diálogos epistémicos transfronterizos.

Pienso la noción de transfrontera como lugar de diálogo del arte y de la ciencia con los saberes que están más allá de lo que nosotros entendemos como disciplinas. Me refiero a las poéticas no catalogadas como artísticas y a la ciencia popular.¹⁴¹ Entonces la transfrontera alude a los encuentros con formas de conocimiento distintas al arte y a la ciencia, y a los préstamos que estos encuentros suscitan.

No se trata de recuperar saberes no hegemónicos para incorporarlos a los lugares instituidos de producción de conocimiento, sino expandir y emancipar todos los saberes en un diálogo horizontal. Ante ello, son vigentes las nociones de *completud* e *incompletud*¹⁴² como una característica indisciplinar, que sugiere pensar el mundo no sólo desde la ciencia y el arte occidentales, sino también desde las miradas subalternas.

¹⁴¹ Sobre ciencia popular, véase a Orlando Fals Borda, "La ciencia y el pueblo", en Francisco Vío Grossi, Vera Gianotten y Ton de Witt, editores, *Investigación participativa y praxis rural. Nuevos conceptos en educación y desarrollo comunal*, Mosca Azul editores, Lima, 1981, pp. 19-47.

¹⁴² Boaventura de Sousa, *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*, CLACSO, Buenos Aires, 2010, p. 104 y ss.

Transdisciplina

El recorrido que he hecho por las disciplinas científicas y artísticas respecto a sus ideas sobre indisciplinariedad ha mostrado, salvo algunas posturas decoloniales propias de la transfrontera, el diálogo entre disciplinas que históricamente han conformado a la ciencia y al arte.

Este diálogo sucede desde dos perspectivas: entre sí, es decir, las formas de transgresión entre las disciplinas científicas, por un lado, y las disciplinas artísticas, por otro. La segunda perspectiva transdisciplinar sucede cuando se entremezclan el arte y la ciencia, cuando hay préstamos en sus formas de hacer y comprender el mundo.

La transdisciplina implica migrar, moverse de lugar. Lo hacen los científicos y lo hacen los artistas. Esta oposición binaria parece manida; la aspiración es desabordarla hacia un tercer lugar, lo que sucede en la transfrontera. Sin embargo, el arte y la ciencia son estructuras de larga duración, cuyo derrumbe ha comenzado. Este fenómeno es transdisciplinar. Los científicos usan metáforas o figuras retóricas para nombrar las realidades que investigan, para hacer inteligibles los hallazgos de sus investigaciones. Hayden White lo hace notar cuando señala los modos de tramar del historiador, tal como lo hace el novelista.¹⁴³

Por otro lado, los artistas migran hacia las disciplinas científicas. Por ejemplo, usan conceptos de las ciencias sociales como un lugar de emplazamiento, desde donde mirar al mundo que luego representan en la obra. Dicha representación no necesariamente guarda referencia con la descripción de la realidad, sino que se finca en lo simbólico, en la producción de sentido. Se trata de una redescipción.¹⁴⁴ Además de los conceptos, también recurren a otros modos de hacer. Algunos hacen etnografías o plantean metodologías participativas cuando se trata de hacer intervenciones artísticas.

¹⁴³ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

¹⁴⁴ Paul Ricoeur, "La imaginación en el discurso y en la acción", en su *Del texto a la acción, Ensayos sobre hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 197-218.

Rebelión

La rebelión es una actitud inherente a la transfrontera y a la transdisciplina. Esta actitud es sobre todo política, además de epistémica y metodológica. Busca poner en crisis a las estructuras universitarias y a las disciplinas científicas. Nada nuevo, en verdad. Así lo ha mostrado Peter Burke al hacer la historia de las formas de conocimiento. Llamó francotiradores a quienes se situaron al margen de la universidad y del monasterio, lugares de producción de conocimiento, rebelándose contra ellos.¹⁴⁵ Desde un lugar distinto, la academia y el taller, produjeron nuevos conocimientos, recuperaron los olvidados, lo que transformó no sólo al espacio universitario y monástico, sino también a los saberes que ahí se cultivaban.

La rebelión es necesaria frente a un mundo complejo. La realidad es compleja y ante ello es inminente la mirada del sujeto transdisciplinario,¹⁴⁶ del pensador intruso.¹⁴⁷ El problema es que el conocimiento científico y artístico corresponden a modelos epistemológicos y estéticos hegemónicos. Ante la circunstancia histórica la rebelión es legítima, tal como lo muestra Burke.

La rebelión como indisciplina señala los límites del conocimiento. He dicho que la transdisciplina implica migrar, y al hacerlo suscita la rebelión. Néstor García Canclini prefiere usar la palabra extranjero.¹⁴⁸ La extranjería es un lugar extraño, situarse afuera. Recurrir, por ejemplo, a la ficción como método de investigación: muestra el lugar de incertidumbre, de inminencia como una posibilidad de la ciencia, como una estrategia que facilita el acceso a la realidad desde un sitio ajeno.

¹⁴⁵ Véase Peter Burke, *Historia social del conocimiento, De Gutenberg a Diderot*, Paidós, Barcelona, 2002.

¹⁴⁶ Sobre el sujeto transdisciplinario, Nicolescu sostiene que éste se constituye por “la unidad de los niveles de percepción”. Véase su “Transdisciplinariedad: pasado, presente y futuro (1era. parte)”, en *Visión docente Con-Ciencia*, año V, No. 31, julio-agosto de 2006, p. 25.

¹⁴⁷ Jorge Wagensberg, en *El pensador intruso*, sostiene que la realidad misma es interdisciplinaria, y ante ello, las personas asumimos una mirada intrusa, es decir, miramos/habítamos un espacio de frontera. Véase su *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, Tusquets, España, 2014.

¹⁴⁸ Néstor García Canclini, “El mundo entero como lugar extraño”, en José Manuel Valenzuela Arce, coordinador, *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2021, pp. 45-57.

Revelación

Una de las características de la disciplinarización fue la separación sujeto-objeto. El orden disciplinar, al menos en las ciencias sociales, comenzó en el siglo XIX y se extendió hasta bien entrado el siglo XX. Este proceso ocurrió de la mano de las ciencias naturales, el modelo de conocimiento para entonces vigente. Su pretensión, entre otras, era la objetividad y la razón, valores fundantes del mundo moderno.

Lo que ocurrió consecuentemente fue el eclipse del sujeto que crea conocimiento. El distanciamiento del objeto supone su encubrimiento. El conocimiento da cuenta de la realidad, mas no del sujeto que la enuncia. ¿Quién es? ¿Cuáles son sus mediaciones? ¿Dónde está? En resumidas cuentas, permanece oculto. Pero cuando nos situamos en la indisciplinariedad el sujeto se revela.

Como he advertido en la genealogía de la indisciplinariedad,¹⁴⁹ la crisis de las ciencias en la segunda mitad del siglo XX tuvo como una de sus consecuencias la reformulación del papel del sujeto que construye conocimiento. Esto se puede observar en la escritura de la ciencia, sobre todo la social y por añadidura las humanísticas. Lo notó la antropología cuando se preguntaba sobre la noción de autor¹⁵⁰ y también la historiografía. Enzo Traverso llama narciso historiador a quien escribe desde el yo.¹⁵¹ Traverso menciona que recientemente ha habido un auge de autobiografías y de historiografías homodiegéticas, fenómeno al que califica como “la invasión del yo”.¹⁵²

Lo anterior, explica Traverso, se da en la era del *selfie*, cuando la subjetividad ocupa un nuevo sitio en la investigación y refleja una democratización de la escritura, pues se observa un tránsito de la historización de las autobiografías de los sujetos de la historia, pasando por la memoria del historiador, a la escritura historiográfica subjetiva, todo ello en un ejercicio inter y transdisciplinar con la literatura.

¹⁴⁹ Supra.

¹⁵⁰ Véase Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona, 1989.

¹⁵¹ Enzo Traverso, *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la historia*, Alianza Editorial, Madrid, 2022, pp. 19 y ss.

¹⁵² *Ibid.*, p.10.

Este fenómeno no es nuevo para el artista. Desde muy temprano, al menos desde el Renacimiento como momento de ruptura, las obras artísticas comenzaron a firmarse, visibilizando así al sujeto que crea, la figura autoral. Lo fue para las artes plásticas y también para la literatura, desde donde también se ha calificado al escritor como narciso novelista.¹⁵³ Además, el método autoetnográfico, revalorado en las ciencias sociales, ha sido empleado con frecuencia por los artistas. De este modo, la obra artística tiene un momento previo a su final hechura en la autoobservación de quien crea. El artista se narra a sí mismo como recurso prefigurativo, lo que brinda elementos simbólicos que orientan el desarrollo de su obra.

Conclusión

Inicié esta aventura respecto a la noción de indisciplinarietà desde la sospecha. Mi incertidumbre es sobre la ruptura con nuestras tradiciones heredadas. El arte y la ciencia son instituciones históricas. Su devenir se comprende a partir de estilos, valores y formas de hacer, de continuidades y rupturas.¹⁵⁴ Con el paso del tiempo ambas han cambiado; sus fundamentos y sus prácticas son otras. Sus hacedores a veces cambian, a veces se aferran a lo sólido de las instituciones. Asidero que sostiene y aleja del vacío, digo yo.

Cuando aparece la novedad, nuevas formas de hacer, nos encontramos frente a coyunturas, vueltas de tuerca. Considero que la noción de indisciplinarietà es una de ellas. Se asoman fantasmas respecto al rechazo o la disposición para asumir este giro, o a la capacidad para hacerlo. Con ello me refiero al talante y al talento del artista y del científico de cara a las rupturas disciplinares.

Para mí aquí hay una anticipación de sentido: todavía no alcanzamos a mirar plenamente el talante y el talento porque para hacerlo debemos tener clara la noción de indisciplinarietà. Es necesario observar desde dicha noción las prácticas de la investigación artística y científica. Los artículos y ensayos que componen este estado del arte abogan por la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁴ Véase Paul Feyerabend, *Adiós a la razón*, Tecnos, Madrid, 1992.

indisciplina, señalan las rutas que la academia ha seguido y alumbran los caminos venideros. Pero poco dejan ver de prácticas indisciplinarias, salvo algunos ejemplos artísticos. Cuando se animan, reculan. Vuelven a la disciplina, lugar seguro, heredado. Si bien aventura transdisciplinar hay. No obstante, sin dejar la sospecha, estamos frente a nuevas formas de hacer, y aunque se avance y luego se regrese, el ánimo está sembrado a la espera de frutos degustables.

No dejo de pensar en la anticipación de sentido: me sirve para construir una primera noción, una mirada en conjunto sobre la indisciplinabilidad. Sostengo que la indisciplina es una posibilidad común al arte y a la ciencia, y que sus hacedores, el artista y el investigador, son capaces de compartir el talante y el talento.

Finalmente, me pregunto: si ha habido un giro lingüístico, historiográfico, cultural, ¿podríamos estar frente a un giro indisciplinar?

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio, “Arqueología de la obra de arte” en su *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2019, pp. 9-26.
- ARIAS, Ana Carolina, y Matías David López, coordinadores, *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2016.
- BORGDORFF, Henk, “El debate sobre la investigación en artes”, en *Cairon, revista de ciencias de la danza*, No. 13, 2010, pp. 25-46.
- BURKE, Peter, *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Paidós, Barcelona, 2002.
- CÁCERES Jaramillo, Juan Fernando, “Aportes desde las prácticas del fracaso al campo emergente de los estudios artísticos”, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 16, no. 30, 2021, pp. 360-373, disponible en <https://www.redalyc.org/journal/2790/279068127011/html/>.
- CÁCERES, Juan Fernando, “Apuntes acerca de las nociones de una indisciplinabilidad y *malpensamiento* como vías de restitución de la imagen”, en *Index, revista de arte contemporáneo*, número 11, mayo de

- 2021, pp. 140-152, disponible en <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/376>.
- CALDERÓN, Natalia y Brenda J. Caro Cocotle, *Indisciplinar la investigación artística: metodologías en construcción y reconstrucción*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 2020.
- CORREA Gorospe, José Miguel y Estibaliz Jiménez de Aberasturi Apraiz, “In/between (indisciplinariedad, a/r/tografía y otras sombras creativas)”, en Joaquín Paredes Labra, Felipe Hernández Hernández y José Miguel Correa Gorospe, *La relación pedagógica en la universidad, lo transdisciplinar y los estudiantes: Desdibujando fronteras, buscando puntos de encuentro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013, pp. 92-102, disponible en https://www.researchgate.net/publication/313161314_Inbetween_indisciplinariedad_artografia_y_otras_sombras_creativas.
- DE LA PEZA, María del Carmen, “Los estudios de comunicación: disciplina o indisciplina”, en *Revista comunicación y Sociedad*, Nueva época, núm. 20, julio-diciembre, 2013, pp. 11-32, disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200002.
- DE SOUSA, Boaventura, *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*, CLACSO, Buenos Aires, 2010.
- DE SOUSA, Boaventura, *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*, CLACSO y Siglo XXI, México, 2009.
- DUARTE Loza, Daniel Martín, “Arte indisciplinario”, en *Metal*, No. 9. 1, 2015, pp. 25-31, disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/contenidos/numl/duarteloza.pdf>.
- DUARTE Loza, Daniel, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción. Sonora colectiva y participativa en movimiento”, en *Arte y políticas de identidad*, volumen 7, diciembre de 2012, pp. 175-185, disponible en <http://revistas.um.es/reapi/article/download/174661/148091>.
- FALS Borda, Orlando, “La ciencia y el pueblo”, en Francisco Vío Grossi, Vera Gianotten y Ton de Witt, editores, *Investigación participativa y praxis rural. Nuevos conceptos en educación y desarrollo comunal*, Mosca Azul editores, Lima, 1981, pp. 19-47.

- FEYERABEND, Paul, *Adiós a la razón*, Tecnos, Madrid, 1992.
- FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en su *Microfísica del poder*, Las ediciones de La Piqueta, España, 1979, pp. 7-29.
- GARCÍA Canclini, Néstor, “El mundo entero como lugar extraño”, en José Manuel Valenzuela Arce, coordinador, *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2021, pp. 45-57.
- GARCÍA Molina, José, “Indisciplinar la Pedagogía Social. Virtualidades y obstáculos”, en *Educatio siglo XXI*, volumen 31, no. 2, 2013, pp. 35-56, disponible en <https://revistas.um.es/educatio/article/view/187071>.
- GEERTZ, Clifford, *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona, 1989.
- GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Fundación ArteBA, Buenos Aires, 2014.
- GORBACH, Frida y Mario Rufer, coordinadores, *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, Universidad Autónoma Metropolitana y Siglo XXI, México, 2016.
- ITURRI Morilla, Malén, *Oscilar. El cuerpo dentro y fuera de la escena*, Universidad Politécnica de Valencia, España, Ca. 2016.
- JUANES, Jorge, *Hölderlin y la sabiduría poética (la otra Modernidad)*, Itaca, México, 2003.
- KAPLÚN, Gabriel, “Indisciplinar la universidad”, en Catherine Walsh, editora, *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2005, pp. 213-250.
- NICOLESCU, Basarab, “Transdisciplinariedad: pasado, presente y futuro (1era. parte)”, en *Visión docente Con-Ciencia*, año V, No. 31, julio-agosto de 2006, pp. 15-31, versión en línea disponible en https://www.ceuarkos.edu.mx/vision_docente/revista31/t3.htm, consultado el 20 de marzo de 2023.
- PÉREZ, Miguel, “La ciencia y tecnología *indisciplinaria*: ciencia y tecnología como poder, la bioética como antipoder”, en *Enl@cc: Revista venezolana de información, Tecnología y Conocimiento*, año 6, No. 1, enero-abril de 2009, pp. 73-83, disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000100006&lng=es&nrm=iso.

- PUIG Mestres, Eloi y Víctor Manuel Ornelas Magalhães, “Errare Est... Aproximaciones Indisciplinarias en las Prácticas Artísticas Contemporáneas”, en *Barcelona, Research, Art, Creation*, volume 6, no. 3, 2018, pp. 271-295, disponible en <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3046>.
- RICOEUR, Paul, “La imaginación en el discurso y en la acción”, en su *Del texto a la acción, Ensayos sobre hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 197-218.
- SÁNCHEZ, José Antonio, “Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea”, en *Telondefondo, Revista de teoría y crítica teatral*, volumen 1, no. 2, diciembre, 2005, pp. 1-19, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8679>.
- SEVERO Arce, Rodrigo, “La indisciplinaria como enfoque en la construcción del conocimiento” en *Horizontes y Raíces*, volumen 8, no. 1, enero-junio de 2020, pp. 32-43, disponible en <https://revistas.uh.cu/hraices/article/view/2800>.
- TRAVERSO, Enzo, *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la historia*, Alianza Editorial, Madrid, 2022.
- WAGENSBERG, Jorge, *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, Tusquets, España, 2014.
- WALSH, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, editores, *Indisciplinar las ciencias sociales, Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Universidad Simón Bolívar/ Abya-Yala, Quito, 2002.
- WALLERSTEIN, Immanuel, coordinador, *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*, Siglo XXI, México, 2006.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Las incertidumbres del saber*, Gedisa, España, 2005.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

FRONTERA II

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, TRADICIÓN E HISTORIA

El exvoto como expresión cultural y su potencial artístico en el campo del arte popular contemporáneo argentino

Ana Laura Cotignola¹⁵⁵

Paola Sabrina Belén¹⁵⁶

En este escrito se presentan algunos avances de un trabajo¹⁵⁷ en proceso, cuyo propósito es la indagación del estatuto artístico de una práctica popular, colectiva y contemporánea reconocida como exvoto: un conglomerado de ofrendas, *casitas/maquetas*, situadas en el santuario Difunta Correa (Vallecito, San Juan, Argentina).

La veneración a la Difunta Correa es una tradición popular Argentina, desarrollada principalmente en la región de Cuyana, pero también extendida a Chile y Uruguay. Deolinda Correa es estimada como Santa, aunque no es reconocida formalmente como tal por la Iglesia Católica. Al sudeste de la ciudad de San Juan, sobre la Ruta Nacional N° 141, en la localidad

¹⁵⁵ Tesista de la Licenciatura en Historia de las Artes (OAV). Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Línea de investigación: Arte popular latinoamericano, Arte y conocimiento. analaurocotignola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4634-846X>.

¹⁵⁶ Epistemología de las Artes. Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Centro de Estudios de Hermenéutica. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Líneas de investigación: Estética hermenéutica gadameriana, Arte y conocimiento. paolabelen81@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1587-4301>.

¹⁵⁷ La presente elaboración, se inscribe en un proyecto de tesis de grado en curso, correspondiente a la Licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, en Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Directora: Paola Sabrina Belén y Co-Director: Daniel Sánchez. Asimismo, se enmarca en el *Proyecto de Investigación "La dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte"*. Aportes a la investigación y a la enseñanza universitaria de las artes. Directora: Paola Sabrina Belén.

de Vallecito (departamento de Caucete), se sitúa el centro de fe y religiosidad popular conformado espontáneamente. El sitio marca el lugar donde según narra la leyenda, falleciera trágicamente Deolinda Correa. Su devoción se remonta a mediados del siglo XIX y sus promesantes han expresado / expresan su gratitud mediante prácticas muy heterogéneas. La ofrenda clásica corresponde a botellas con agua, es extremadamente común observar a la vera rutas y caminos argentinos pequeñas capillitas o altares y a su alrededor cientos de botellas apiladas, esto indica que es un lugar dónde se le agradece a la difunta Correa. Otra demostración de fe tiene lugar en la colina donde, según la tradición, murió Deolinda. Allí, los fieles ofrendan cruces, mástiles, banderas, flores, fotos, placas, patentes de autos, camioncitos de juguete y diversos objetos de valor, en señal de afecto o agradecimiento. Las peregrinaciones desde el centro de Caucete o inclusive desde la Ciudad de San Juan hasta Vallecito, constituyen otro modo de veneración. Pero las ofrendas que particularmente nos ocupan por su condición plástica, y que se sitúan en el santuario, son *las casitas*, maquetas a pequeña escala de viviendas.



Fig. 1. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018)

El campo artístico frecuentemente investiga objetos visuales legitimados por las instituciones y/o academias, sobre las cuales no existe duda alguna de su intencionalidad artística. El resto de las producciones que no entran en esta categoría transitan el mundo de las artes populares o de las artesanías. Algunos reconocidos teóricos de arte, como Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar¹⁵⁸, han abordado el conflictivo tema del arte popular y su carácter residual, pero la cuestión continúa siendo materia de discusión y reticencia en el mundo del arte.

La noción de *Arte popular*, comprende un corpus de ideas imprecisas y jerarquizadas. Escobar¹⁵⁹ se ha dedicado intensamente a la compleja tarea de examinar, repensar e implementar categorías existentes en el *Arte occidental* a otras realidades. Pero la principal desestimación que las piezas populares reciben, dentro de las formas instituidas de construcción de conocimiento, radica en la exigencia de supremacía estética proclamada por la teoría artística tradicional. Es decir, que el espectador en su aproximación al objeto debe experimentar un acto puramente perceptivo, formal y sensible, desligado de cualquier otra forma cultural (utilidad y/o función alguna).¹⁶⁰ Pero, la creación artística popular posee rasgos diferentes a los definidos por el Arte moderno occidental. En ella la forma y función se funden con otras competencias de tipo sociales, sagradas, y/o políticas, y eso las excluye del atributo artístico.¹⁶¹ Sin embargo, sabemos que el concepto *Arte* no ha sido una convención estanca, y que se ha actualizado con el devenir de la historia. Aunque se trató de un constructo moderno, Occidente no dudó en implementar retroactivamente la jerarquía de *arte* a creaciones anteriores a la invención del concepto. Objetos y fenómenos de la cultura que no eran artísticos, fueron despojados de sus funciones originales, y luego ungidos de esa facultad estética. En efecto, el surgimiento de los *ready-made* demostró que la artísticidad no es una propiedad intrínseca

¹⁵⁸ Cf., Juan Acha, Adolfo Colombres, y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004.

¹⁵⁹ Cf., Ticio Escobar, "La cuestión de lo artístico" en *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, RP Ediciones y Museo del Barro, 2014, pp. 39-77.

¹⁶⁰ Cf., *Ibid.*, pp.43-51.

¹⁶¹ Cf., *Ibid.*, pp. 51-53.

del objeto, sino que es una cualidad dependiente de determinadas situaciones socioculturales.¹⁶² Entonces, si los objetos que nos ocupan, maquetas/casitas, fuesen desprovistos de sus significaciones sagradas, tal vez, podrían ser fácilmente clasificadas bajo el paraguas de algunas categorías eruditas del Arte Contemporáneo.

Incorporar el análisis de estas manifestaciones plásticas a nuestro campo disciplinar supone interpelar el canon artístico hegemónico occidental, pero sobre todo responde al intento de comprender fenómenos creativos propios de nuestra cultura, entendiendo que constituyen un conjunto de saberes y habilidades diferentes a los producidos en los espacios de formación académica. Pero entonces: ¿Cómo abordar estas producciones desde la teoría artística, qué categorías son de utilidad? ¿Cuáles son las diferencias entre arte y arte popular? ¿Podemos reconocer el valor de la creatividad popular? ¿Es posible contemplar su condición de artisticidad? ¿Por qué al arte contemporáneo legitimado le es permitido transgredir fronteras, disciplinas, o fusionarlas y al arte popular se lo somete a juicios restrictivos? Todos estos condicionantes implican indefectiblemente revisar, profundizar y extender los límites conceptuales de la reflexión.

El presente escrito recupera cuatro ejes desarrollados en el trabajo y que describen sintéticamente los lineamientos del mismo. El primero refiere a un intento de diferenciación artesanía-arte popular, el siguiente nos introduce en la compleja cuestión de lo popular, el tercero dedicado brevemente a la apertura conceptual auspiciada en el campo artístico por los estudios visuales y el último destinado a otros modos posibles de reflexión sobre la condición artística del caso.

Como se ha mencionado, un aspecto inicial de nuestro recorrido es identificar los rasgos que diferencian la artesanía del arte popular, para ello recurrimos a las conceptualizaciones de Colombres,¹⁶³ quien adopta una perspectiva actualizada y ampliada para la observación de los objetos que transitan el campo de las artes visuales o plásticas. Para el autor, por un lado, están los artefactos cuya producción artesanal se enfoca en la satisfacción primaria de una necesidad material, pero que a

¹⁶² Cf., *Ibid.*, pp. 54, 57-58.

¹⁶³ Cf, Adolfo Colombres, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Argentina, Del Sol, 2007.

la vez son acompañados de elementos formales ornamentales, con el fin (también) de complacer una necesidad espiritual. Se reconoce en ellos una relativa “repetición mecánica de elementos formales predefinidos en espacios ya conquistados por la cultura”.¹⁶⁴ Entendemos que nuestro caso no se ajusta a dichas características, porque no satisface ninguna necesidad material y además no es posible asociar su producción a un accionar mecánico, ya que dichos objetos responden a una elaboración única y singular de cada productor/autor.

Por otra parte, se encuentra lo que para Colombres sería el propio arte popular, objetos que no cubren ninguna necesidad material, sino que solo intentan “comunicar un universo simbólico”.¹⁶⁵ En estas creaciones pueden aflorar combinaciones de elementos formales y expresivos asociados a la propia herencia, así como también composiciones totalmente novedosas. “La originalidad y el libre juego de la imaginación a partir de las referencias proporcionadas por la tradición cultural, estarían en la esencia del arte popular como de cualquier arte”.¹⁶⁶ Encontramos en esta formulación una clara afinidad a nuestro caso y por ello inferimos que las manifestaciones estudiadas podrían ser integradas al heterogéneo universo de las artes populares.

Tanto Colombres como Escobar, entienden al arte popular como el conjunto de expresiones propias de los diversos “sectores subalternos en las que lo estético formal no se ajusta a una facultad autónoma, sino que depende de un complejo entramado de necesidades, deseos e intereses colectivos” (socio-económicos, religiosos, políticos).¹⁶⁷ En ese conjunto de formas sensibles se reconocen valores expresivos, creativos e intenciones estéticas que representan una identidad específica, que pueden expresar realidades propias y/o recrear otras. Su manufactura se encuentra estrechamente ligada a las condiciones de producción colectivas, a los circuitos tradicionales de circulación y al consumo comunitario.¹⁶⁸

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Escobar, “ La cuestión de lo artístico popular “, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004, pp.152.

¹⁶⁸ *Cf.*, *Ibid.*, p. 153.



Fig. 2. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018)

Otro tema sustancial de nuestro análisis es la necesidad de precisar las circunstancias que definen a nuestro caso como *popular*. Usualmente este vocablo es utilizado de forma inconcreta, lo que conlleva a múltiples debates y confusiones. Eso se debe, según Néstor García Canclini, a que el contenido del término se modifica conforme a los diversos enfoques disciplinares, por ejemplo, no serán las mismas acepciones las derivadas del ámbito folklorista, que las del antropológico, comunicacional, político y/o el sociológico.¹⁶⁹

Por su parte, Pablo Alabarces advierte que el uso del término *popular* supone siempre un lenguaje intelectualizado, por lo que su reflexión requiere siempre contemplar los diversos niveles de integración que esa voz culta contiene. A su entender *lo popular* funciona como adjetivo, pero no pensado en términos absolutos, ni como adjetivo esencialista,

¹⁶⁹ Cf. Néstor García Canclini, “¿Reconstruir lo popular?”, en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, vol.,13, (1988-1991), pp 201-219.

sino como una figura que expresa lo dominante y lo dominado.¹⁷⁰ En tal sentido lo popular sería “una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado”.¹⁷¹ Y que particularmente en América Latina contemporánea, “comprende todo aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable. O que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia”.¹⁷²

Vale aclarar que cuando estos autores utilizan los términos subalterno o dominado, refieren inevitablemente al concepto de “hegemonía” desarrollado por Antonio Gramsci, uno de los primeros intelectuales en entender a *la cultura popular* como la cultura no oficial o como la cultura de las clases subordinadas, y que funciona dialógicamente a la cultura de élite o hegemónica. Para el filósofo lo popular (o subalterno) está constituido por lo múltiple, lo diverso y heterogéneo, y se define de modo relacional respecto a la cultura hegemónica (o dominante).¹⁷³

Asimismo, Juliana Marcús, destaca que las clases subalternas se caracterizan además, por el desarrollo de prácticas independientes, ingeniosas y creativas, que pueden ser tanto progresistas como reaccionarias y que conforman un espacio social inestable, de identidades cambiantes y dinámicas.¹⁷⁴

Para Colombres la cultura popular es “creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades y por lo general carente de medios técnicos”; es “solidaria”, porque es esencialmente producida/consumida por un mismo grupo social; pero que además debe pensarse como una “sumatoria” de singularidades, ya que a lo largo de un mismo territorio coexisten diversas culturas populares y cada una expresa una identidad peculiar.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Cf. Pablo Alabarces, *Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa*. Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2002, p.6.

¹⁷¹ *Idem*, p.6.

¹⁷² Pablo Alabarces, *Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder*, en XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, (2006), p.6.

¹⁷³ Juliana Marcús, “¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, vol. 56, (2007), p.6.

¹⁷⁴ Cf., *Idem*, pp. 6-7.

¹⁷⁵ Colombres, *op.cit.*, p.49.

En contraposición, el autor sostiene que la cultura oficial es: “la cultura de la clase o casta dominante de la sociedad”.¹⁷⁶ Ella se asume como diferente tanto en su contenido, como en su jerarquía (superior) y suele arrogarse no solo la legitimidad de la cultura, sino también su control.

De la anterior reseña, podemos deducir dos cuestiones, la primera es que el estudio de la cultura popular implica ineludiblemente el análisis de sus condiciones productivas. La segunda, es que varias de las características enumeradas son fácilmente identificables en nuestro caso de estudio, de modo que podríamos establecer que dicha práctica transita el heterogéneo universo del campo popular



Fig. 3. Archivo del Diario de La Provincia de San Juan. Casitas (23/12/2018).

Otra cuestión relevante de nuestro trabajo es analizar las condiciones que constituyen a la práctica artística contemporánea legitimada por la academia y que manifiestan tensiones y/o dilemas a los postula-

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

dos de la teoría estética tradicional. Como ya se ha mencionado el *ready-made* inauguró en el sistema artístico un proceso más o menos continuo y progresivo en el cual de modo irreverente los artistas cuestionaron periódicamente los cánones establecidos. Ello supuso no sólo un constante desajuste y adecuación por parte de la institución artística, sino también, la necesidad de hallar respuestas teóricas a interrogantes y replanteos específicos en el ámbito académico.

A partir de la segunda mitad del siglo XX ese proceso potenció su aceleración. Los artistas extremaron tanto los modos de experimentación de sus producciones, que eso condujo no sólo a la fusión, hibridación, cooperación y diálogo de los antiguos géneros heredados de la tradición artística, sino que también originó la profusión y multiplicación de nuevas maneras de pensar y hacer arte. A raíz de ello, las prácticas artísticas de las últimas décadas del siglo veinte (al igual que en la actualidad) alteraron profundamente los estándares tradicionales de pureza y especificidad de los medios. Simón Marchán Fiz advierte que tal estallido tiene su origen en múltiples y complejas circunstancias. Pero él asocia esos cambios fundamentalmente a dos situaciones específicas, por un lado, el surgimiento de la cultura popular en las nuevas sociedades de masas, producto del periodo de posguerra. Y por otro, el desplazamiento de la escena artística a los territorios estadounidense y Alemán Occidental (tradicionalmente dominio de Europa occidental).¹⁷⁷ Según el autor, tales acontecimientos pusieron de manifiesto un doble “colonialismo”, por un lado el artístico y por otro el económico.¹⁷⁸

Esta compleja y dinámica coyuntura favoreció el posterior surgimiento y desembarco en el medio académico de los Estudios Visuales, en EEUU, y la Comunicación Visual, en Alemania (O). Recordemos que el propósito de los estudios visuales consistía/te en el análisis del conjunto imágenes, cualquiera sea su procedencia y/o circulación (tecnológicas, mediáticas y/o sociales) desatendiendo a la distinción

¹⁷⁷ Cf. Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en *ESTUDIOS VISUALES. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid, España, Akal, 2005, pp.75-76.

¹⁷⁸ Cf. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, España, Akal, 1994, pp. 14-15.

entre lo artístico y lo no artístico que tradicionalmente habían buscado la historia y la teoría artísticas para determinar lo *estético*. El estatuto artístico quedaba así relegado e inmerso en un nuevo espacio expandido de lo visual, integrado a todas las “formas de ver, de ser visto y de mostrar”.¹⁷⁹

Demás está decir que esta nueva perspectiva generó gran controversia al interior de la academia artística ocasionando malestares respecto de los alcances e incumbencias disciplinares. Pero, para el conocido referente de los estudios visuales William. J.T Mitchell, el nuevo campo de estudio resultaba totalmente compatible y complementario a las tradicionales ramas de la estética y la historia del arte, porque esta nueva postura que promovía la desnaturalización de la mirada y la reflexión crítica centrada en la visualidad, facilitaba la atención y respuestas a diversos interrogantes aún inexplorados, omitidos y/o desacreditados hasta el momento.¹⁸⁰

Por su parte, Keith Moxey, destaca que la novedosa contribución de los estudios visuales, fue su recepción hacia la comparación y contrastación de imágenes producidas en los diferentes géneros. Según el autor estos procedimientos permiten reconocer y comprender los modos “en que los estudiosos y críticos crean significado desde cada medio”.¹⁸¹ El conocimiento e identificación de las variadas “estrategias heurísticas” empleadas en un espacio pueden colaborar y favorecer a la interpretación del otro. Es preciso recordar que los estudiosos de la cultura visual se basan en la premisa que: “no hay nada natural o universal en lo que concierne al valor estético”.¹⁸²

Indefectiblemente este nuevo posicionamiento centrado en la apertura hacia el mundo-imagen, suponía por un lado interpelar los principios establecidos respecto de la autonomía artística y su valor universal, y por otro forzaba al campo disciplinar tradicional (aislado,

¹⁷⁹ Nelly Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 96.

¹⁸⁰ Cf. William. J. T Mitchell, “Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual”, en *Estudios Visuales*, N° 1, 2003, pp. 19-21.

¹⁸¹ Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales” en *Estudios visuales*, N° 1, 2003, pp. 45.

¹⁸² *Idem*.

autorreferencial y enfocado solo en el valor artístico) “a redefinirse en un contexto de amplias mutaciones tecnológicas y socioculturales, que habían trastocado definitivamente las formas de ver”.¹⁸³ Bajo dichas circunstancias, se profundizó la discusión disciplinar más celosa y delicada, sobre la contrastación entre lo artístico y no artístico (aún vigente).

Además, es pertinente mencionar que la tendencia postmodernista también contribuyó a favor del debate y la apertura disciplinar. Sus modos de experimentación y el desarrollo de propuestas anticánónicas, auspiciaron que “prácticas e identidades como: lo popular, lo subalterno, lo postcolonial y lo feminista”, antes reprobadas en el campo académico, se constituyeran en material plausible de análisis.¹⁸⁴

Consideramos necesaria la anterior genealogía para dar cuenta, mínima y sintéticamente, sobre algunos acontecimientos que favorecieron el cambio conceptual en los que se cimentan las bases teóricas de los referentes intelectuales que guían la presente investigación. Pero además entendemos que tales tensiones aún habitan el espacio disciplinar y dado que nuestro caso ocupa un intersticio, caracterizado por lo indeterminado, ambiguo e impreciso, resulta absolutamente imprescindible consignar la trayectoria de nuestro abordaje.

Frente a la imposibilidad de establecer concretamente las propiedades de lo artístico en las prácticas contemporáneas, asunto que conforma el eje transversal de nuestro objeto de estudio, hemos decidido recuperar algunos planteos e ideas del filósofo norteamericano Nelson Goodman.¹⁸⁵ Este autor en sus obras, *Los lenguajes del arte* (1976) y *Maneras de hacer mundos* (1990) ofrece reflexiones y propuestas sobre el abordaje de la condición artística, aunque cabe señalar que todas ellas se encuadran dentro de una teoría general de los símbolos. En sus teorizaciones la palabra -símbolo- puede ser reemplazada indistintamente por letras, palabras, textos, imágenes, diagramas, mapas, modelos etcétera. En su obra *Los lenguajes del Arte*, postula que un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar, o

¹⁸³ Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 98.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁵ Una de las figuras más destacadas de la estética contemporánea y de la filosofía analítica.

describir un mundo de objetos. Cada símbolo está en lugar de otra cosa y solo adquiere sentido dentro de ese sistema en particular. Inclusive puede darse el caso de que un símbolo particular signifique cosas distintas según su articulación en distintos sistemas.

El autor entiende que en cada tipo de arte se emplea un lenguaje diferente, en consecuencia, el sistema de simbolización es distinto. Si bien su cometido se dirige a la elaboración de una teoría que comprenda los diversos lenguajes que configuran las diferentes artes, su propósito es además, “entender completamente los modos y medios de referencia, así como también su uso variado y extendido en las operaciones del entendimiento”.¹⁸⁶ El arte es para él, una forma más de conocimiento al igual que la ciencia. Entiende que la experiencia sensible/estética funciona ligada a procesos mentales, y que lo sensitivo y lo intelectual operan de manera semejante a la práctica y la teoría. En el quehacer artístico, al igual que en el científico, intervienen procesos cognitivos que se cristalizan en aprendizajes, y es justamente mediante ese accionar simbólico que el hombre se relaciona con el mundo. En función de ello Paola Belén expresa: “si conocer es siempre un conocer a través de, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios”.¹⁸⁷

El arte para Goodman constituye una actividad intelectual,¹⁸⁸ en la que se crean y recrean mundos¹⁸⁹, ello implica entonces la utilización y transformación tanto de diversos tipos de símbolos, como de los sistemas simbólicos. En ese realizar, “median operaciones como la representación, ejemplificación y expresión, todas ellas consideradas formas de referencia”.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, 2.da edición, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 13- 14.

¹⁸⁷ Paola Belén, “El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman”, en *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*, La Plata, 2013, p. 101.

¹⁸⁸ En la que no es posible establecer la diferenciación entre concepto o forma y contenido.

¹⁸⁹ En palabras de Belén la construcción de mundos para Goodman “es aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y éstos se construyen realizando versiones mediante símbolos”, p.97.

¹⁹⁰ Belén, *op. cit.*, p.103.

El filósofo considera que el conocimiento es el resultado del *ajuste* (o corrección) generalizado de todos los elementos intervinientes en la construcción de mundos. En tal sentido, comprender un símbolo (arte o fenómeno artístico) es comprender a qué se refiere y eso dependerá de su utilización al interior de un sistema simbólico particular. En consecuencia, la naturaleza de un símbolo, es decir su alcance, límites y propiedades serán “definidas por el sistema en el que opera, por ese motivo, la simbolización es enteramente contextual”.¹⁹¹ De esta manera, Goodman, formula un descentramiento del punto de vista tradicional. Desplaza la vieja cuestión de la esencia *artística*, ¿Qué es arte?, hacia un *modo de funcionar artístico*, ¿Cuándo hay arte?,¹⁹² donde lo situacional, contextual y relacional cobran vital relevancia para el acontecer de dicho fenómeno. Es bajo este soporte conceptual que continuaremos desarrollando la presente investigación.

Para finalizar, identificamos puntos de encuentros entre las intenciones de este pensador, los objetivos de la investigación en curso y la misión que persigue Red Temática de colaboración *Arte en Frontera*, que se manifiestan en la vocación de comprender y analizar fenómenos emergentes, híbridos e imprecisos en los cuales el arte dialoga con diferentes formas de creación o construcción de conocimientos. Pero sobre todo reconociendo críticamente que ni ciencia ni academia son templos de saberes y atendiendo fundamentalmente a los lazos entre arte y vida (cotidiana), y desde un posicionamiento identitario regional latinoamericano. En tal sentido nuestra tarea se orienta hacia la indagación y comprensión de objetos que son el resultado de una acción colectiva, con aspectos propios y específicos, pero que a nuestro modesto entender dialogan y/o comparten elementos inherentes a la práctica artística contemporánea institucionalizada. Contemplar, conocer, y valorar las diversas producciones plásticas que cohabitan en nuestra cultura nos permitirá reflexionar críticamente sobre lo instituido en ámbito académico, así como también en otros contextos sociales reales.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.106.

¹⁹² Cf. Goodman, “¿Cuándo hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.

Fuente

Caso de investigación (registro documental)- Archivo Diario La Provincia de San Juan- *La Difunta Correa, colmada de maquetas de casas de quienes pidieron salir sorteados en IPV*. San Juan (23/12/2018). - Recuperado de:

<https://www.diariolaprovinciasj.com/sociedad/2018/12/23/la-difunta-correa-colmada-de-maquetas-de-casas-de-quienes-pidieron-salir-sorteados-en-ipv-101867.html#&gid=2&pid=1>

Referencias

ACHA Juan, Colombres Adolfo. y Escobar Ticio. (Comps). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Del Sol, 2004.

ALABARCES Pablo, *Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa*, en Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2002, pp.1-10.

— *Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder*, en XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social. FELAFACS, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Bogotá, Colombia, 2006, pp.1-8.

BELÉN Paola, “El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de Nelson Goodman”, en D. Sánchez. (coordinador.), *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* Facultad de Arte, Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp.92-119. Consultado en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/131552/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

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

ESCOBAR Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, RP Ediciones y Museo del Barro, 2014.

—” La cuestión de lo artístico popular “, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Del Sol, 2004, pp.152-153.

- GARCÍA Canclini Nestor, “¿Reconstruir lo popular?”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, (13), México DF, 1991, pp. 201-219.
- GOODMAN Nelson, “¿Cuando hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.
- *Los lenguajes del arte* (2.a edición), Barcelona, Paidós, 2010.
- MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, España, Akal, 1994.
- “Las Artes Ante La Cultura Visual. Notas Para Una Genealogía En La Penumbra”, en: José L.Brea (ed.) *ESTUDIOS VISUALES. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, España, Akal, 2005, pp. 75-90.
- Marcús Juliana, “¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, (56), (2007) 6-9. Consultado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36533>.
- MITCHELL William J. T., “Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual”, en *Estudios Visuales I. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2003, pp. 17-40.
- MOXEY Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”, en *Estudios visuales I. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2003, pp. 41-59.
- RICHARD Nelly, “Estudios visuales, políticas de la mirada, y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 95-106.

La dimensión epistémica del proceso artístico: Lo nativo y decolonial en las estaciones del Vía Crucis y Tímpanos de la Catedral de la Ciudad de La Plata

Luisina Bifaretti¹⁹³

En este escrito se analizarán las estaciones del Vía Crucis de la Catedral de La Plata en Argentina, obras realizadas por el escultor platense Gabriel Cercato, a partir de un abordaje desde una perspectiva decolonial que contribuya a dimensionar el carácter epistémico del proceso productor de las mismas.

Repensando desde Latinoamérica y la modernidad-contemporaneidad el concepto de decolonialización con relación a las obras de Cercato, las categorías de análisis se configurarán a partir de un marco teórico construido por autores de la Filosofía de la liberación como Enrique Dussel, Rodolfo Kusch y Juan Carlos Scannone, recuperando también concepciones del sociólogo Boaventura de Sousa Santos. Algunas nociones que se retomarán de los autores anteriormente mencionados serán: descolonizar el saber; sociología de las ausencias y emergencias; ecología de saberes; *Epistemologías del Sur*; repensarnos desde el Sur glo-

¹⁹³ Adscripción: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Correo electrónico: luisinabifaretti97@gmail.com. Líneas de investigación: Arte latinoamericano, sagrado y religioso; arte católico en clave decolonial, local y regional.

Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata; adscripta docente en la cátedra de Psicología del Arte de la FdA-UNLP; próximamente defenderá su Tesis de Grado para la Licenciatura en Historia de las Artes. Fue becaria de grado del Consejo Interuniversitario Nacional (UNLP); actualmente doctoranda en Artes de la FdA-UNLP. Dirección ORCID: 0009-0008-9352-110X.

bal; derechos humanos posimperialistas; reconstrucción intercultural; no al descarte mundial y las fronteras deshumanizantes; derechos de los pueblos; límites de las visiones liberales y memoria.

Las categorías de análisis serán abordadas desde un recorrido histórico-filosófico basado en la concepción de arte y los agentes que participan en el proceso creador. En tal sentido, se examinarán las categorías de la estética tradicional europea (obra de arte, artista) y su devenir contemporáneo, privilegiando una concepción relacional y situacional del proceso artístico, repensando de ese modo dichos conceptos en el contexto latinoamericano, argentino específicamente.

Aproximaciones generales de una estética decolonial religiosa platense

En la figura 1, se presenta el *Tímpano del Nacimiento* ubicado en la fachada, encabezando el portal izquierdo de la Catedral de la Inmaculada Concepción, el mismo forma parte de un conjunto de tres.

Se presentan, asimismo, dos acontecimientos sumamente relevantes para la religión cristiana como es la Resurrección de Cristo (*Tímpano de la Gloria*) y en el portal derecho de la fachada, la Pasión (*Tímpano de la Pasión*) como motivo iconológico.

Este tímpano seleccionado, cumple la función arquitectónica de completar un espacio triangular delimitado entre el dintel y las arquivoltas de la fachada de la Iglesia. Fue diseñado por el escultor Gabriel Cercato, para completar en el año 1999, la Catedral platense. El mismo se ubica en la entrada al templo en la llamada Puerta de la Fe.

La materialidad utilizada por el artista son modelos a escala con madera patinada que posteriormente se ampliaron en cemento símil piedra para ser colocados sobre cada una de las puertas de acceso al Templo Mayor.

Volviendo a la alusión del acontecimiento dentro de la obra escultórica, refiere a las virtudes teologales¹⁹⁴ de la fe cristiana, donde sitúa

¹⁹⁴ Virtudes teologales: En la teología católica, se llaman virtudes teologales o virtudes teológicas a los hábitos que Dios infunde en la voluntad del hombre para ordenar sus acciones. Tradicionalmente se cuentan tres: la fe, la esperanza y la caridad.

al pesebre a orillas del Río de La Plata, entre maizales, fauna de nuestra región y personajes típicos de la pampa argentina.

Sobre la madera que sostiene los moldes del tímpano dentro del Museo Fundación Catedral, se encuentra escrito: *Eclesiogenesis Rioplatense*. Con esto último vinculamos la reflexión del artista Gabriel Cercato sobre la realidad de la Iglesia judeocristiana a partir de su nacimiento en medio del pueblo: pensar la génesis de una nueva Iglesia. Es la misma Iglesia de Cristo y de los apóstoles, pero concretizada y encarnada en un marco determinado: laico, no clerical; popular, no de élites sabias o poderosas; evangélico, no como producto cultural.

Este nacimiento de la Iglesia suscita un discernimiento necesario: ¿Cuáles son las notas de una Iglesia verdaderamente encarnada en el pueblo?¹⁹⁵

Dentro de la representación iconográfica de esta primera imagen el tiempo del Nacimiento tiene seis puntos concretos para detenerse a observar:

- Representación de la bendición de Dios Padre y el Espíritu a través de un rayo de luz, descendiendo hasta el Verbo encarnado (Cristo) y su madre (María).
- En el centro del relato, María representada como paisana amamantando al Niño Jesús sobre su manto con el plano de la Catedral de La Plata.
- San José representado como gaucho.
- Pastores nativos con sus ovejas y llamas, testigos del nacimiento (fauna regional).
- Los Reyes Magos llegan en bote por el Río de la Plata.
- Maíz y animales de nuestra región: caballo, vaca, gorrión y ñandú.

En estos motivos iconográficos reconocidos en la obra de Cercato, podemos plantear un posicionamiento teórico desde Boaventura de Sousa Santos, quien propone repensarnos desde el Sur Global. Consideramos que desde el cristianismo como religión anclada en una

¹⁹⁵ Leonardo Boff. *Eclesiogénesis. Las comunidades de base reinventan la Iglesia*. Editorial Sal Terrae, 1986.

mirada eurocéntrica se podría dar un paso más en esta perspectiva decolonial del arte religioso, donde nos permitimos la visualización de una Virgen María humana, representada como paisana con un niño en sus brazos. Reconocer al padre de Jesús como gaucho y dialogar con nuestras propias vivencias ancestrales en esta versión escultórica del pesebre cristiano.

Al igual que la llegada rioplatense de los Reyes Magos sumado al conjunto ornamental de la flora y fauna local dentro de la obra escultórica.

Si se plantea un comparativo, todas las partes de la recreación del Nacimiento de Cristo en estas producciones del artista se vuelven latinoamericanas respecto al famoso pesebre blanco y sacralizado representado en pinturas y obras europeas. Esto no indica que una sea más trascendental que la otra, sino que podemos repensarnos como latinoamericanos incluso dentro de la religión. En este sentido, consideramos que Cercato hace una relectura local, regional y situacional de este momento bíblico; con la intención de poder ver de manera divergente la historia judeo-cristiana, en este caso, parados desde Argentina.

De Sousa Santos identifica determinadas situaciones dificultosas, imaginando una pausa frente al sistema capitalista imperante en el mundo y por tanto de la mirada colonialista del arte, que para el autor sería trascendental crear una nueva distancia teórica y epistemológica junto a la tradición occidental.¹⁹⁶

Este posicionamiento nos permite visualizar junto a estas obras del arte cristiano, la realidad social dividida en dos universos: el de “este lado de la línea”, y el del “otro lado de la línea”. Adentro y afuera / Europa y América; donde estos binomios aceptados se construyeron a partir de las necesidades de dominación del capitalismo y colonialismo como sistema político, social y económico.¹⁹⁷

Este trabajo plantea la necesidad de vincular estos puentes, enriquecerse mutuamente y poder visualizar el arte local; que con algunas

¹⁹⁶ Boaventura De Sousa Santos. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce, 2010.

¹⁹⁷ *Idem*.

diferencias respecto al arte sacralizado religioso europeo, muestra representaciones de la Iglesia católica y la vida de Jesucristo en el evangelio desde una perspectiva propia y latinoamericana.

Seguindo el caso, *Natividad* significa nacimiento. En las obras que llevan este título se representa el nacimiento de Cristo. En las escenas aparecen representados el Niño Jesús, generalmente tendido en el suelo (como es típico en la iconografía nórdica), a su lado, se encuentra su madre, María, arrodillada junto a él, contemplándolo. En la escena también se encuentran José, su esposo y padre de Jesús, algunos pastores y ángeles. Una de las representaciones más conocidas de la natividad pertenece a Piero Della Francesca: *Natividad* (1472-1474, National Gallery, Londres). Aquí la Virgen María se encuentra con sus manos juntas en actitud orante. Los ángeles tocan instrumentos, y uno de los pastores señala la estrella que guió a los Reyes Magos hasta Belén, lugar en el que se desarrolla la escena en la historia bíblica. Observando similitudes y diferencias en relación con la obra de Cercato, cada artista representa en el ambiente de su tiempo y su lugar natal. Aquí se vuelve a la importancia de vernos desde el Sur global.

En muchas de las obras con esta temática, los personajes se encuentran en una actitud de adoración hacia el niño. En la obra de Cercato no se descarta la impronta platense, que se le agrega al sumarse la planta arquitectónica de la Catedral de la Ciudad de La Plata. En este no descarte de la cultura platense podría pensarse la propuesta de Boaventura de Sousa Santos, donde Cercato plantea una visión local, decolonial y desde el Sur, tanto en la iconografía de los personajes bíblicos, la materialidad de las obras, así como también sus apreciaciones regionales.

Para ir combatiendo esta situación, De Sousa Santos propone: “(...). Comenzar con una iniciativa epistemológica basada en la ecología de saberes y en la traducción intercultural”.¹⁹⁸

Ahondando fuertemente en esta situacionalidad, el objetivo es doble: establecer una nueva relación de equilibrio entre la igualdad y la diferencia; mostrando la traducción intercultural que creen alianzas basadas en la idea de que la comprensión del mundo es mucho más am-

¹⁹⁸ De Sousa Santos, *op. cit.*, p. 8.

plia que la comprensión únicamente occidental. Y por tanto la emancipación social tiene que repensarse de igual modo.

De Sousa Santos, propone una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Comenzando por la primera, se trata de transformar objetos imposibles en objetos posibles, objetos ausentes en objetos presentes; distinguiendo así cinco modos de producción de ausencia o no existencia:

- Monocultura del saber y del rigor del saber: la no existencia asume la forma de ignorancia o de incultura.
- Monocultura del tiempo lineal: esta lógica declara atrasado todo aquello que según la temporalidad lineal es asimétrico con lo considerado avanzado.
- Lógica de la clasificación social: la no existencia se da bajo la forma de una inferioridad insuperable.
- Lógica de la escala dominante: en la modernidad occidental, la escala dominante aparece bajo la forma de lo universal y lo global.
- Lógica productivista: se asienta en la monocultura de la productividad capitalista.

Estas lógicas son las que tenemos que abandonar para pensar una Epistemología del Sur.¹⁹⁹ Estas cinco categorizaciones de no existencia o ausencia se legitiman por la razón eurocéntrica dominante: lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local y lo improductivo.

Por otro lado, la sociología de las emergencias consiste en proceder a una ampliación simbólica de los saberes actuando no solo en las potencialidades sino en la potencia. En este caso la potencia y potencialidad que provoca la obra de Cercato en una institución como la Catedral de la Ciudad de La Plata, poniendo de manifiesto la importancia de recuperar nuestras raíces nativas en cada personaje y atributo representado: “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias marcan la distancia con relación a la tradición crítica occidental. A partir de ellas es posible delinear una posible alternativa, a la cual he llamado epistemología del Sur”.²⁰⁰

¹⁹⁹ Boaventura De Sousa Santos. *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. España, Ediciones Akal, 2014.

²⁰⁰ De Sousa Santos, *op.cit.*, p. 27.

En estas nociones vamos notando como el escultor y artista Gabriel Cercato, tiene esa dimensión epistémica decolonial y nativa dentro del proceso artístico que concluye en su obra y se vincula de una manera más directa y reconocible frente a los fieles o público visitante de la Catedral. De acuerdo con lo dicho, observamos la importancia de la relación del trinomio: obra-público-artista, y cómo desde el pensamiento latinoamericano se produce una vinculación arraigada a las *Epistemologías del Sur* propuesta por De Sousa Santos.



Fig. 1. *Tímpano del Nacimiento y detalle*; 1999; Gabriel Cercato; Molde en barro con chamote, finalización con técnica del vaciado; Cemento simil piedra.

Fachada/ Portal izquierdo (Puerta de la Fe) de la Catedral Inmaculada Concepción, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Continuando con el corpus de obras seleccionado, el siguiente tímpano de los tres que conforman el conjunto en la fachada, se ocupa de otro motivo iconográfico famoso que es la *Pasión y Muerte de Jesús en la*

Cruz (figura 2). Este mismo alude a la virtud teologal de la Esperanza. Se observa cómo los distintos personajes representados tienen diferentes vestiduras que dan cuenta de las diversas épocas en que se conmemora este hecho bíblico. Es precisamente el Viernes Santo donde Cristo es clavado en la Cruz por los soldados romanos y el hecho es avalado por Poncio Pilato.

Con este guiño en las vestiduras y ornamentos de quienes acompañan el sufrimiento de la cruz de Cristo, el artista platense exhibe cómo los hombres de cada tiempo viven y vivieron el sacrificio Pascual de Jesucristo en la cruz.

Es interesante como Cercato piensa en la interpretación del público al momento de ponerle un rostro a Cristo o cada uno de los personajes que acompañan la secuencia. La presentación de Cercato es más bien abstracta o neutra, donde la figura del nativo, por ejemplo, es bastante indeterminada para ser “completada” por el público en cierto punto.

La pregunta más fuerte, teniendo en cuenta que la iconografía sale de la representación eurocéntrica más conocida, es: ¿quién es entonces Cristo? La respuesta inmediata resalta el vínculo del icono representado por el artista platense con la Teología de la liberación; ambos identificarán a Cristo con el negro explotado, el indio marginado, el mestizo subvalorado.

Entonces se observa a Cristo crucificado, el soldado romano, el soldado de la Cruzada (pasados varios siglos de los romanos), los conquistadores españoles que llegaron a América, los nazis, etcétera. Pero están todos en el mismo acto, la Pasión de Jesús, la misma que aconteció durante el siglo I.

El registro del ícono en esta temática se sustituye hacia el siglo XI en Bizancio, donde el Jesús aparece representado con los ojos cerrados, desnudo y muerto, ya no vivo como antes.²⁰¹ La cabeza inclinada y el cuerpo ligeramente flexionado, solo cubre sus caderas un lienzo. Los ladrones crucificados con Cristo como los conocemos en las pinturas europeas más reconocidas, en este caso no aparecen, Jesús en la obra de Cercato está centrado y es la figura principal. La cruz es casi imperceptible pero las manos y posición del cuerpo de Cristo dejan entrever que

²⁰¹ Paul Evdokimov. *El arte del icono. Teología de la belleza*, 2021. p. 250.

detrás de él hasta la cruz de madera donde fue clavado. Tampoco aparece la figura de la Virgen María, su madre ni de Juan. Son personajes representados en la clásica imagen europea de este momento bíblico.



Fig. 2. *Pasión y Muerte de Jesús en la Cruz*; 1999; Gabriel Cercato; Molde en baral; cemento símil piedra; Tímro con chamote, finalización con técnica del vaciado; Fachada/ Portal derecho de la Catedrpano de la Pasión Inmaculada Concepción, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Continuando con el recorrido de la producción artística y escultórica del artista, tomaremos la primera estación del Vía Crucis: *Jesús es condenado a muerte* (figura 3) que se halla en el deambulatorio de la Catedral neogótica de la Ciudad de La Plata. Hay siete de quince estaciones, ya que la obra está en proceso de completamiento desde el año 2009 que se comenzó.

La técnica procedimental artística de Cercato en este caso comprende cada talla en bajorrelieve, incorporando madera con tabloncillos encolados de petiribí patinados con cera negra.

Retomando la dimensión decolonial y nativa dentro del proceso artístico de las obras del artista platense, se puede comenzar incorporando la expresión en latín: *ecce homo* (he aquí el hombre/ este es el hombre); la misma se deja de manifiesto en una descripción sintética pero profunda del artista en cada una de las siete tallas del Vía Crucis. Tal es así que la edición del libro de *Fundación Catedral, Sostén de una obra de fe*²⁰² ofrece las palabras del artista al igual que en la página web oficial del museo catedralicio.

Esta expresión se trata en el Evangelio de San Juan (19, 5), de las palabras pronunciadas por el gobernador romano Poncio Pilato cuando presentó a Jesús flagelado, atado y con la corona de espinas ante la muchedumbre hostil con el objeto de conocer su veredicto final sobre su persona, ya que por su parte no veía claro un motivo de condena.

En tanto que la frase evangélica está vinculada a una imagen física de deterioro de Jesús tras ser flagelado lleno de heridas y maltratos. Tanto en pintura como en escultura se denomina *Ecce homo* a las representaciones de Jesús en la Pasión sufriendo, con las manos atadas y la cruz de espinas. Una de las obras clásicas de esta temática es el *Ecce homo* de Caravaggio del año 1604 en Venecia. Aquí vemos como Cercato recupera una tradición cultural que pervive dentro de la historia de la vida de Cristo, pero con acentos mestizos, como los rasgos físicos, el uso del color, los cuerpos no hegemónicos de la estética clásica, entre otros. Es interesante recuperar la relación que se produce entre el arte europeo y latinoamericano, donde no se excluyen entre sí para el artista platense, sino que colaboran entre los dos al construir esta ecología de saberes propuesta por De Sousa Santos.²⁰³ Que el conocimiento se produzca de manera colectiva y multicultural sin descartar pero revalorizando, en este caso el arte local.

En cuanto a la iconografía que se observa en la primera estación del Vía Crucis es el mismo Cristo tomado por un soldado instrumento de Pilato que a su vez es instrumento del César. Maltratado, golpeado,

²⁰² Museo Fundación Catedral. *Fundación Catedral, Sostén de una obra de fe*. 2018.

²⁰³ Cf. De Sousa Santos, Boaventura. *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. España, Ediciones Akal, 2014.

abusado, lastimado, despojado de su dignidad, difamado e insultado. Introduciendo la iconología de la situacionalidad, sabemos que Cristo permanece en silencio mientras su sangre comienza a resquebrajarse por las columnas del Imperio Romano.

A lo largo de la Encíclica Fratelli Tutti del Papa Francisco I,²⁰⁴ se pueden encontrar múltiples relaciones teóricas con la temática desarrollada desde el punto de vista de la defensa de las interculturalidades y las obras visuales seleccionadas.

Francisco sostiene que: los conflictos locales y el desinterés por el bien común son instrumentalizados por la economía global para imponer un modelo cultural único.²⁰⁵

En el caso de esta talla, se observa cómo las vestiduras y los rasgos indios de Cristo lo vuelven más cercano a nuestra cultura latinoamericana, sin licuar la identidad de nuestras regiones; donde el globalismo las propone como vulnerables y dependientes.

Así es que se vuelve interesante pensar el derecho de nuestros pueblos originarios de contar su historia, que incluye el mismo derecho a la reconstrucción religiosa, visual y artística. Responder con un no rotundo al descarte mundial y las fronteras deshumanizantes.²⁰⁶

Entiendo que el descarte no sólo se produce en las relaciones o comparativos objetuales artísticos sino también entre los mismos seres humanos, la fragmentación producida del binomio mencionado anteriormente: allá/ acá.

Es así que esta condena de Cristo, dentro del proceso de producción artística del artista se puede comenzar a pensar en una superación del relato iconológico de la obra e hibridar con la multiplicidad de visiones que involucran la cultura del encuentro mundial. Se puede visualizar como una misma temática recreada históricamente en múltiples obras plásticas, audiovisuales y cortos; convoca a la diversidad étnica, cultural y social; donde la formación comunitaria se construye con reciprocidad.

²⁰⁴ Papa Francisco. Carta Encíclica Fratelli Tutti del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social. Santa Sede del Vaticano, Roma, Ediciones Vaticano, 2020, consultado en <https://www.aciprensa.com/pdf/enciclica-fratelli-tutti.pdf>.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Idem*.

Resulta interesante repensar estas sociedades abiertas integradas para todos; reconocer si existe tal periferia e integrar, no poner a Latinoamérica como la periferia artística dentro de la iconografía e iconología judeo cristiana; sino que se estimule un posicionamiento epistemológico desde Sur global sin promoción de la cultura del descarte.

Retomando al Papa Francisco, consideramos pertinente la siguiente cita, donde se ancla el trabajo de los artistas y la producción de conocimiento tanto en el proceso de producción visual como en la obra/ objeto.

Quienes se dedican al mundo de la cultura y de los medios de comunicación social tienen también una responsabilidad en el campo de la educación y la formación, especialmente en la sociedad contemporánea, en la que el acceso a los instrumentos de formación y comunicación está cada vez más extendido.²⁰⁷

Así reafirmamos que las culturas diversas que promovieron la iconografía judeo cristiana, y que han gestado su riqueza a lo largo de los siglos, deben ser preservadas por nosotros como latinoamericanos para no empobrecer la abundancia de saberes múltiples; es un modo de proteger el patrimonio oral, objetual, escrito y visual de la religión cristiana.

Podemos poner a modo de contrapunto de esta primera estación del Vía Crucis de Cercato, la obra de *La flagelación* de Piero Della Francesca (1455-1460) en la Galería Nazionale Della Marcha (Urbino). Allí Cristo está atado a una columna, semidesnudo, y a un costado se encuentra Pilato observando la escena, mientras del otro lado, tres personajes conversan.

Aquí tenemos las diferencias de representación iconográfica, una de las más notorias es el uso del color en la piel de cada uno de los personajes; Cercato resalta la tez india y mestiza, así como los rasgos faciales; contracara de la imagen de Piero Della Francesca del Renacimiento italiano. Vemos como después de más de medio siglo, la iconología sostiene lo que se quiere representar (la condena y flagelación a Cristo en este caso) pero con una contundencia geográfica notable, propia de cada uno de los artistas, de sus saberes y vivencias propias. Lo que nunca impidió que esta imagen recreara ese momento de la vida de Jesús de Nazaret, que a lo largo de la historia se sostiene de manera visual y del relato oral de los fieles.

²⁰⁷ Papa Francisco I, *op.cit.*, p. 30.

Es así que como público también tenemos la necesidad de comunicarnos, descubrir las diversidades que fructifican cada región, valorar lo que nos une y visualizar las divergencias no como enfrentamiento sino como oportunidad de crecimiento en el respeto colectivo. Es la reciprocidad del saber y poder compartir/ transmitir valores de nuestra propia cultura y acoger lo que hay frente a la experiencia ajena.



Fig. 3. *Vía Crucis, Estación I: Jesús es condenado a muerte*; 2009; Gabriel Cercato; Talla en bajorrelieve; Madera con tablonces encolados de petiribí patinados con cera negra. Deambulatorio de la Catedral Inmaculada Concepción, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

En la imagen perteneciente a la II estación del *Vía Crucis* de la Catedral platense (figura 4), se observa la carga de Jesús con la cruz. En el libro *Fundación Catedral, sostén de una obra de fe*, se plasma la impresión del artista acerca de la representación iconológica de esta escena bíblica. Así es que Cercato expone que en esta imagen se puede dar a conocer el comienzo del camino al Calvario de Jesús. Se puede ver dentro de la talla las dos cruces que esperan a Jesús para ser crucificado junto a los dos ladrones. Como cuenta la historia del cristianismo. El soldado que

dirige a Jesús al Calvario tiene un garrote en su mano, mientras que otro preso lo ayuda a cargar el patíbulo.

En la otra ventana derecha dentro de la talla, se observa paralelamente la escena de Judas Iscariote, quien traicionó a Jesús, ahorcado en un árbol.

Cristo camina con una soga atado cargando su pesada cruz. Para el artista esta soga, a su vez, es símbolo de liberación/ libertad interior y la misma va creciendo, a medida que disminuye su libertad externa.

El soldado romano y Cristo no muestran su rostro en la talla, sí puede verse el de quien carga la cruz con Jesús y es un rostro nativo en cuanto a rasgos mestizos. El artista señala su intención de establecer una estética latinoamericana dentro del Vía Crucis.

De esta manera, el escultor traza sutilmente su percepción de la producción epistémica del proceso creador, donde el acento regional y local va de la mano con la perspectiva del giro decolonial, sumado al carácter relacional y situacional del artista argentino.



Fig. 4. *Vía Crucis, Estación II: Jesús carga con la cruz*; 2009; Gabriel Cercato; Madera con tablones encolados de petiribí patinados con cera negra; Talladas en bajorrelieve; Deambulatorio de la Catedral Inmaculada Concepción, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Hacia el giro decolonial en el arte sagrado argentino

Se vuelve interesante también recordar, como menciona el Papa en su última encíclica; que entre la globalización y la localización se producen tensiones, es por ello que hace falta prestar atención a lo global para no caer en una mezquindad cotidiana. Al mismo tiempo no perder de vista lo local que es lo que mantiene viva nuestras costumbres/ vivencias/ saberes, etcétera.

Las cuatro obras de Gabriel Cercato vistas, las englobo en una poesía visual; la cual propone, promueve, libera un aire de desarrollo humano integral. Este último implica superar esa idea de las políticas sociales concebidas como una política *hacia* los pobres, pero nunca *con* los pobres, nunca *de* los pobres y mucho menos inserta en un proyecto que reunifique a los pueblos.

Pensado en una filosofía latinoamericana, convoco a Rodolfo Kusch; quien nos presenta esta área de conocimiento, como aquella que sirve de modelo a la filosofía europea en el sentido de poder ser traducida y ser efectiva en la vida de aquellos que no están insertos en el mundo de la filosofía como ciencia humanitaria. Hay una necesidad de abrir los ojos y las vías del pensamiento a un nuevo paradigma de la reflexión trascendental a la comunicación, la acción y la racionalidad comunicativa, de la sola ciencia a la revalorización de la sabiduría de los pueblos y al *-estar siendo-*.²⁰⁸

Este último autor que incorporamos finalizando el desarrollo de este trabajo, realiza aportes en torno a cuestiones como la cultura, el sujeto cultural, el suelo, el símbolo, la vida, el saber, el pensar, la política, el pueblo, en el *-estar siendo-* en América Latina. A lo largo de su camino del pensar, Kusch señala la necesidad de reencontrar el *sujeto latinoamericano*, es decir, a ese “hombre total”, que ha sido desdoblado y des-constituido desde la colonia. En tanto se ha dispuesto e instalado el “aparecer” de uno de los posibles modos de ser: el pulcro, ese que se estanca, se etiqueta, se afirma, se define, se clasifica, “es alguien”.²⁰⁹ Esta

²⁰⁸ Kusch, Rodolfo. *América Profunda*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999. p. 106.

²⁰⁹ *Idem*.

totalidad del sujeto americano se ve clara y reflejada en cada uno de los personajes bíblicos propuestos por Cercato a lo largo de su recorrido escultórico dentro de la Catedral de La Plata.

En esta búsqueda del *hombre total*, Kusch considera que los opuestos no se superan o eliminan, sino que conviven, en la contradicción del cosmos y el caos, que siempre está ahí. Pero que, a través de la mediación e integración/ o ecología de saberes se constituye el *sujeto latinoamericano*, donde es posible la instalación de mundo, de hombre, de sentido, que puede ser traducido como cultura propia, en tanto común (*americana, de-colonial*). Aspectos patentes en el análisis anteriormente mencionado de las dos obras del artista, y en ello su vínculo con nuestra cultura, flora y fauna local.

Kusch recupera entonces la búsqueda de los supuestos axiológicos en el fondo del pensamiento hegemónico occidental, con lo profundo del relato de creencias americanas, en los pueblos andinos, que simbolizan la vida, para el *mero estar*, para ser parte de la cosmología, en comunidad. Mientras occidente lo que más teme es la pérdida de sentido de la acción, por eso se refugia en el proceso de validación.

En el *continente mestizo*, como el autor denomina a América; la naturaleza, está primero que el hombre, América continúa inmersa en ese gran fondo irracional que es la naturaleza. Entre la tensión de lo sagrado y lo profano, donde Occidente se refugia en la ciencia, el indígena/ el campesino, en América, refugiado en la magia, desde los sentidos del olor y la escucha, en el umbral del hedor y la distancia amurallada de la pulcritud, mientras occidente se amparó en la culpa como organizador de la fe, América antepone la conjura como posibilidad del *estar siendo*.

Enriqueciendo este análisis historiográfico y epistemológico, Rodolfo Kusch plantea que el problema del arte americano abarca dimensiones políticas, sociales y económicas. La bifrontalidad se hace patente ante un miedo original a vivir lo americano que busca suprimir lo imperfecto para que lo tenebroso y lo sombrío ocupen un segundo plano.²¹⁰

El arte representa una respuesta plástica a la pregunta que el grupo social se hace de sí mismo; por ello, muchas veces se coarta el acto artís-

²¹⁰ *Idem.*

tico como fuga ante una realidad que desborda el formalismo de nuestra cultura. Parte de nuestra historia argentina ha rechazado a lo indio o al gaucho por no encajar en la forma de lo que debíamos ser como nación. De ahí el quiebre entre nosotros de un arte oficial y otro popular. Y esto tiene su correlato en nuestra vida social y política: “que coloca, por un lado, en el terreno de lo tenebrosamente vital, a lo indígena y a la tierra, y por el otro, lo formalmente evadido, en las estructuras sociales que hemos levantado con nuestro esfuerzo en la ciudad”.²¹¹

También Kusch en su búsqueda por el *estar en América*, entiende que la historia cultural de América está atravesada por el desplazamiento de lo americano sobre el “*vacío de América*”. El vacío (la justificación esgrimida para imponer la civilización por sobre una supuesta barbarie) llevó a nuestros políticos e intelectuales a erigir una estructura artificial que funcionó a modo de tarima. Esa tarima es concebida como un espacio vacío donde se desarrolla la empresa de la vida o el *ser alguien* y donde lo geográfico es un mero episodio. Es la tarima de la civilización basada en un *ethos* (conducta/ costumbre) que concibe a la cultura como algo universal, trasladable y no tiene en cuenta la dinámica propia del suelo.

Desde allí se mira a América, se juzga y califica de bárbaro a lo propio y civilizado a lo ajeno. Por eso, nuestro continente americano sufre de un desgarramiento de su suelo cultural, porque la tarima que se le superpuso rechaza la realidad plural de su cultura.

Con el arte americano sucede lo mismo, por ello la estética americana se sitúa en el horizonte problemático de la cultura tal como se da cuando se indaga el terreno de la política, lo social, lo económico. Hacer arte en América es poner al descubierto la alternancia entre opuestos en el que se juega nuestra vida como americanos (luz y sombra, Dios y el diablo, civilización y barbarie, lo propio y lo ajeno). El arte latinoamericano no es simplemente un episodio geográfico sino un horizonte desde y a partir del cual construimos nuestra identidad.

Volviendo a las dos obras seleccionadas de Cercato, el tímpano del Nacimiento y la primera talla del Vía Crucis; podemos ver en San José, la Virgen con el Niño, los Reyes Magos, los animales y vegetación, a Pon-

²¹¹ Rodolfo Kusch, *op.cit.*, pp. 6- 20.

cio Pilato, los soldados, las muchedumbres que acompañan cada uno de los dos episodios como parte de visualizar nuestra natividad cristiana americana/ nuestra Pasión cristiana americana. A modo de interrogante que surge de este trabajo; ¿por qué ha de pensarse que lo objetivo corresponde al sistema capitalista y eurocéntrico? ¿Acaso la “objetividad” cancela o censura las dimensiones culturales de los artistas locales? Kusch en su tercer libro *Sabiduría de América*, correspondiente a *América Profunda* plantea respecto a esto último: “La objetividad nos permite la comodidad de sentirnos turistas en cualquier lugar. (...). El indio pasa ante nosotros y lo vemos como un objeto- indio, que nada tiene que ver con nosotros. Somos en ese sentido turistas espirituales”.²¹²

Y para no quedarnos en esta comodidad de ser latinoamericanos de paso, turistas espirituales, diría Kusch; propone: más que un sentimiento nativo, buscaría una filosofía de la vida nacida en el quehacer diario del pueblo; como la del campesino en nuestra pampa. Solo así volveríamos a tomar esa antigua savia de la que nos han querido separar.²¹³

Consideraciones finales

A modo de conclusión; sabemos que históricamente, la impresión inmediata que produce el arte nativo es la de la monstruosidad. La distancia que media entre el arte que se da en la ciudad y el que han producido las antiguas culturas americanas es la misma que hay entre lo monstruoso y lo natural, entre lo estable y lo inestable, el sentir ciudadano y el sentir de la América profunda.

Dicha distancia nace con la conquista de América y la importación de la cultura eurocéntrica a nuestras nacientes naciones americanas. Se trata del choque cultural entre dos culturas antagónicas: una cultura dinámica de llanura (española) con una cultura estática de meseta (indígena). Ahí radica la legalidad del monstruosismo nativo; detrás de lo monstruoso están las experiencias del dominio geográfico con el que se conquistó América. Es por ello que podríamos pensar en “salir” de Eu-

²¹² Rodolfo Kusch, *op.cit.*, p. 159.

²¹³ Rodolfo Kusch, *op.cit.*, p. 161.

ropa- EE. UU y el sistema económico vigente para repensarnos como latinoamericanos, aplicado no solo a la religión y nuestros antepasados regionales sino en las propias imágenes que nos acompañan y dan cuenta de nuestra identidad cultural.

Referencias

- BOFF, Leonardo. *Eclesiogénesis. Las comunidades de base reinventan la Iglesia*. Editorial Sal Terrae, 1986.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce, 2010.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. España, Ediciones Akal, 2014.
- EVDOKIMOV, Paul. *El arte del icono. Teología de la belleza*, 2021.
- KUSCH, Rodolfo. *América Profunda*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- KUSCH, Rodolfo. *Anotaciones para una estética de lo americano*. “Identidad, (1)”, 1986.
- Museo Fundación Catedral. *Fundación Catedral, Sostén de una obra de fe*. 2018.
- Papa Francisco. Carta Encíclica Fratelli Tutti del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social. Santa Sede del Vaticano, Roma, Ediciones Vaticano, 2020, Consultado en <https://www.aciprensa.com/pdf/enciclica-fratelli-tutti.pdf>.

Caminos cruzados entre el arte contemporáneo y las prácticas artísticas ancestrales en Chiapas, México

Claudia Adelaida Gil Corredor²¹⁴

Pareciera que la historia necesita fechas de comienzo y de fin, como si el transcurrir de su tiempo, de nuestro tiempo, quisiera explicarse a sí mismo como se explican las grandes narraciones épicas, las tragedias, las novelas de aventura o los cuentos de hadas. Siguiendo a Walter Benjamín, podríamos empezar por afirmar que toda experiencia, para ser tal, necesita ser narrada de una manera particular; requiere, para decirlo desde el principio, de la propia invención de su estilo y género.

José Luis Barrios

Quisiera empezar con la siguiente pregunta: ¿es posible pensar una historia del arte narrada desde los afectos? Esta es la idea central que se desarrolla en el presente texto con la intención de indagar en narrativas del arte que no se centren en jerarquías, estilismos o cronologías que lo universalicen al tiempo que validen la exclusión de ciertas prácticas. La indagación permitirá situar procesos artísticos en contextos particulares que revelen la diversidad de la dimensión estética para abrirle un lugar a lo inédito. Es el caso de las propuestas de jóvenes artistas del estado de Chiapas, al sureste de México, quienes recorren un camino de doble vía entre las tradiciones artísticas de raigambre ancestral y las del arte contemporáneo.

²¹⁴ Doctora en historia del arte y artista visual. Profesora investigadora de la Facultad de Artes de la UNICACH. Investigadora del Sistema Nacional, CONAHCYT. <https://orcid.org/0000-0002-9142-1745>

Un primer referente para indagar en torno a la pregunta se encuentra en los planteamientos hechos por José Luis Barrios, filósofo e historiador del arte, quien señala que las formas de narrar la historia dan cuenta de un afecto de época.²¹⁵ Propone un emplazamiento de los afectos para definir los dispositivos de poder y las afecciones que producen en los sujetos, es decir propone reconocer algunos diferenciales en términos de afectividad como *ethos* y *pathos* de cada época. “Se trata, pues, de entender la doble dimensión del afecto como impulso y objetivación, y éstos como determinantes del *ethos* social y cultural de una época [...]” precisa.²¹⁶

Dentro de esta cartografía de los afectos, Barrios ubica al entusiasmo como el afecto que define el horizonte de acción del siglo XIX. Explica que este afecto fue el que alimentó la “utopía revolucionaría del pensamiento ilustrado”.²¹⁷ Y es desde la razón que el entusiasmo se convirtió en la subjetividad de finales del siglo XVIII y todo el XIX. Así, la razón asociada con la idea de progreso, de libertad y la aceleración técnica conformaron la subjetividad de los albores de la modernidad ilustrada.

Walter Benjamín refiriéndose a este mismo periodo, concretamente a la subjetividad de finales del siglo XIX y principios del XX, usa la figura de los pasajes como representación del afecto de época. Los pasajes comerciales aparecen como un nuevo invento del lujo industrial vinculado al *flaneur*. Así los describe:

[...] son corredores techados de vidrio, enlosados de mármol, que avanzan a través de bloques enteros de edificios cuyos propietarios se han unido solidariamente para este género de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe su luz de arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje así es una ciudad, un mundo en miniatura.²¹⁸

²¹⁵ José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2015, p. 15.

²¹⁶ Según lo explica Barrios, basándose en I. Kant, los afectos son diferentes a las pasiones en tanto los primeros hacen referencia a los sentimientos mientras que las pasiones hacen referencia a la facultad de desear. Los afectos “son tempestuosos e impremeditados” y las pasiones “son perdurables y deliberadas”. Para Kant la pasión no puede ser llamada sublime.

²¹⁷ *Op. cit.*, Barrios.

²¹⁸ Citado por. Bolívar Echeverría, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Desde abajo, 2010, p. 89.

Los pasajes –el gran almacén o templo del capital mercantil– se convierte en el escenario de la vida cotidiana del hombre moderno, es el lugar para deambular entre el mundo de las mercancías bajo un ritmo adormecedor. Un ritmo que lleva al embotamiento o al tedio, es lo mismo que Bolívar Echeverría menciona como “una indiferencia ante la diversidad cualitativa del mundo”.²¹⁹



Fig. 1. Passage Jouffroy, s.f. <https://cbamadrid.es/benjamin/termino.php?id=1878>

Del entusiasmo propio de la razón ilustrada se pasa al tedio –al *ennui*– como el afecto de finales del siglo XIX y comienzos del XX. “El tedio comenzó a ser sentido como una epidemia colectiva en los años cuarenta del siglo XIX” dice Benjamín.²²⁰ Los artistas empiezan a retratar este ánimo de época, es el caso de Baudelaire quien escribe: “El mun-

²¹⁹ Echeverría, *op.cit.*, Por otro lado, George Steiner explica esto mismo como el *ennui*, ése del que hablaron los románticos franceses como tedio o aburrimiento (tal como lo mencionó Baudelaire). Este se da en relación al surgimiento de una estructura económica, política y social en la que el deseo se cifra por su propia insatisfacción para con ello asegurar la demanda continua (el consumo permanente del hombre moderno). Cf., George Steiner, *La idea de Europa*, México, FCE, 2006, p. 35.

²²⁰ Walter Benjamin, *Passagen-Werk*,

do, monótono y pequeño, en el presente, ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen; un oasis de horror en un desierto de tedio”.²²¹ De igual manera en el autorretrato del artista alemán Johann Füssli se observa este sentimiento (figura 2).



Fig. 2. *Autorretrato*; 1790; Johann Heinrich Füssli; Victoria and Albert Museum, Londres, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19729964>

Son retratos que muestran lo mismo que Barrios expone como un “vaciamiento del deseo” o como su control a través de la alienación. Lo cual muestra el colapso de la promesa de la modernidad ilustrada. Así, ante el sueño prometido en los pasajes surge el surrealismo y ante la mercantilización del objeto surge el dadaísmo. Por su parte algunos impresionistas imprimen en sus lienzos los estados de nostalgia y aislamiento que la ciudad ofrece.

En la pintura titulada *La Gare Saint-Lazare* de Claude Monet (figura 3), se observa la presencia de los materiales que representan la ilusión de progreso que la cultura y sociedad ilustrada prometían. Estructuras

²²¹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal. Poema número 126: El viaje*, (edición de 1861).

de hierro, techos de cristal y trenes de vapor definen el escenario en el que deambulan personajes que se funden con el vapor entre nubes que marcan el horizonte donde algunas edificaciones parecen diluirse. Soledad y abandono urbano como afecto contenido en una pintura.

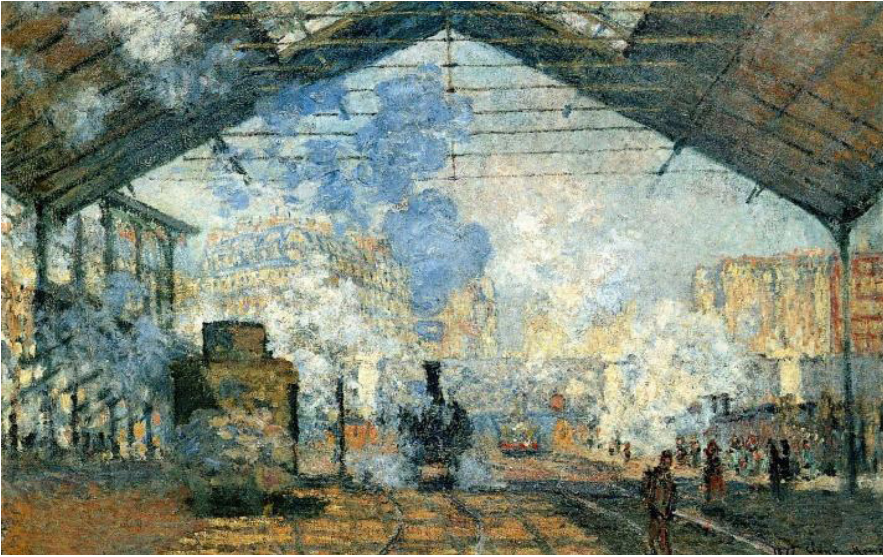


Fig. 3. *La Gare Saint-Lazare*; Claude Monet; http://www.reprodart.com/kunst/akg/pics/monetgaresaint-lazare1877_hi.jpg, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5313296>

Con la primera y segunda guerra mundial queda definido el fracaso de la promesa hecha desde la razón ilustrada. Del entusiasmo asociado al progreso se pasa al tedio y de éste al terror de la guerra. La violencia define el afecto del periodo entre guerras del siglo XX. Es en este contexto que el arte expresionista alemán retrata el sentimiento de un mundo perdido mientras que el futurismo muestra el inicio de la fascinación hacia la ciencia ficción. Barrios expone que éstos, junto con el surrealismo, constituyen lo que él llama “la máquina deseante de la modernidad en el presente del cuerpo y los objetos”.²²²

²²² *Op. cit.*, Barrios, p. 17.

Máquina deseante que además constituyó un nuevo espacio estético, el cual a su vez se posicionó como un afecto presente desde los años cincuenta del siglo XX: el consumo masivo.²²³ El arte pop surge como consecuencia de esta condición, según lo menciona su fundador Richard Hamilton este arte tendría que ser como los productos de consumo. Es decir, tendría que ser popular, transitorio, accesible, glamuroso, tramposo, comercial y sexy; además se da preferencia por las técnicas mecánicas antes que las manuales. Predominan los colores primarios y brillantes como sellos de la impersonalidad de los lenguajes masivos.

David Hockney es uno de los artistas que retrata el afecto de este periodo. Los personajes pintados por él son como “vidas sin alma” dice Luis Emerich.²²⁴ Seres ausentes, sumergidos en espacios despersonalizados bajo un tiempo suspendido. Vacío contenido en edificaciones que prometen confort, aunque en ellos sólo cabe el aislamiento.



Fig. 4. Shirley Goldfarb+ Gregory Masurovsky; 1974; David Hockney; https://www.sfmoma.org/artist/David_Hockney/

²²³ El consumo como realización de los deseos, explica Barrios. *Op. cit.*, p. 23.

²²⁴ Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros en los 80. Pintura mexicana joven*, Diana, México D.F., 1989.

Son expresiones de una nueva narrativa del arte. Una que ahora ocurría en la era de la reproductibilidad técnica. Es una narrativa que se inaugura con los planteamientos hechos por Benjamin al considerar que en su tiempo se vivía una hora decisiva del arte. “Según Benjamin, se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un ‘arte aurático’, en el que predomina un ‘valor de culto’, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina, en cambio, un ‘valor para la exhibición’ o para la experiencia”.²²⁵

La obra de arte “postaurática”,²²⁶ esto es, la obra para la experiencia estética -la que se define por su valor para la exhibición- es aquella que no deriva en modo alguno de la vivencia mágica sino que por el contrario es independiente de ésta. Es la obra que adquiere una objetividad y especificidad que le es propia. Es decir, es la obra que permite un nuevo tipo de participación en la que es posible el intercambio entre quien la crea -el artista- y quien la admira -el espectador-. Es un arte en el que según Echeverría “vence lo político sobre lo mágico-religioso”.²²⁷

Es lo mismo que otros filósofos han explicado como el inicio de una nueva práctica del arte en la que predomina lo político y que tuvo sus orígenes a partir de las vanguardias del siglo XIX. Con ellas inició el camino para lo hoy se ha llamado arte contemporáneo (o post-histórico) en el que se da un proceder inédito para el arte y los artistas. Es a partir de los años sesenta del siglo XX en el que parece surgir un nuevo afecto de época en el que otra subjetividad -ahora política- capaz de recuperar la vida, lo mismo que en palabras de Byung Chul Han es recuperar las formas bellas de la vida.²²⁸

²²⁵ Echeverría, *op.cit.*, p. 102.

²²⁶ Como obra que se emancipa del aura metafísica.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Byung Chul-Han, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2021.

Del arte contemporáneo como ruptura definitiva

...Sabias tejedoras que me arrullaron entre hilos para entender que saber hacer arte siempre será saber vivir.

Juan Padilla

Desde hace más de veinte años se han hecho planteamientos que definen una distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Una distinción que ha permitido que se hable de la hibridación entre curaduría y creación o entre intervenciones políticas y arte. Sin embargo, ha sido una distinción que pone en tensión la idea misma de las narrativas que se han instituido en torno a la historia del arte.

En relación a esta diferenciación entre arte moderno y arte contemporáneo Arthur Danto menciona que el contemporáneo es un arte post-histórico, explica que lo es en tanto no hay posibilidad de una dirección narrativa que lo enmarque. Es decir, plantea que no existen un conjunto de criterios establecidos desde discursos como la crítica, la historia del arte, la estética o los manifiestos que dispongan las condiciones para reconocer los productos propios del arte.²²⁹

Para Danto esta ruptura entre lo moderno y contemporáneo es posible a través de lo que él define como una conciencia histórica que se alcanza desde los años sesenta –específicamente con el arte pop de Warhol– y a partir de la cual se genera una suerte de “entropía estética”.²³⁰ La cual explica como un arte en el que se han borrado los límites entre arte y no-arte o en el que desaparece una clara distinción entre un objeto ordinario y un objeto artístico. Es una distinción que este historiador del arte ubica en la obra llamada “cajas brillo” de Warhol –en ésta la diferencia entre un objeto doméstico y un objeto de arte se diluye–.

Este límite entre arte y no-arte también se puede comprender a partir de los últimos planteamientos sobre la autonomía del arte a través del arte puro hechos por Clement Greenberg –la cual fue para Danto la

²²⁹ Según Danto la última gran narrativa es la de Clement Greenberg quien señala que el arte moderno consiste en el movimiento que lleva a cada arte al encuentro de sus propios elementos, se habla así de autonomía del arte o de arte puro.

²³⁰ Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

última narrativa posible—. En este punto Greenberg ubicó el expresionismo abstracto estadounidense al mismo tiempo que consideró a una segunda generación de artistas que, desde los años cuarenta, habían empezado a abandonar la subjetividad y gestualidad expresionista. Se trata de una nueva abstracción pictórica en la que los pintores comenzaron a usar técnicas innovadoras en formatos gigantescos que les permitieron alcanzar la abstracción total.²³¹

Algunos de estos pintores, como es el caso de Clyfford Still, empezaron con composiciones basadas en planos grandes. Desde los años treinta del siglo XX este artista de la escuela de Nueva York se diferenció de otros pintores al dejar las representaciones figurativas relacionadas con el surrealismo para alcanzar una mayor abstracción. En esta etapa comenzó a cambiar los títulos de sus obras por números con la intención de evitar cualquier posibilidad de interpretación; además sus lienzos comenzaron a ser predominantemente verticales y de gran formato. Éstos parecían estar bañados por manchas con colores altamente contrastados que buscaban darle una carga emotiva al color mismo (véase la figura 5).



Fig. 5. (PH-578); Clyfford Still; Óleo sobre lienzo; 254 x 176.5 cm.;
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/still-clyfford/1965-ph-578>

²³¹ Cfr., Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.

Still consideraba que el arte era capaz de transformar la vida humana. En una ocasión dijo “[...] no es sólo pintar, cualquiera puede poner color a un lienzo. La pintura es una cuestión de consciencia”.²³² Es por ello que sus grandes lienzos evitaban cualquier referente directo para concentrarse exclusivamente en evocaciones naturales, las cuales solían salir de los bordes de la tela. La intención era la de situar al espectador ante un objeto en sí mismo, es decir situarlo frente al lienzo. Así antes que capturar una imagen del mundo, buscaba sobrecoger al espectador a través de la apariencia abstracta y las cualidades matéricas de la superficie pictórica.

Otro de los pintores que fue definitivo en la ruptura que originó prácticas propias del arte contemporáneo es Frank Stella, quien dio un paso definitivo del lenguaje abstracto hacia el minimalismo. Stella reemplazó los gestos de los expresionistas abstractos por redes geométricas con líneas paralelas y simétricas. Con la intención de provocar una experiencia emocional convincente usó una geometría intuitiva para enfatizar la presencia física del cuadro. Al respecto él mismo decía, “hay dos problemas en la pintura. Uno es averiguar qué es la pintura y el otro es averiguar cómo es una pintura”.²³³

Así, antes que pretender la ilusión de un objeto o de una situación determinada buscaba mostrar el objeto como tal. Para ello usaba tonos mate y bastidores gruesos que le permitían resaltar la voluptuosidad del cuadro ante los ojos del espectador. Más que provocar una ilusión, pretendía provocar una experiencia matérica y espacial. Así lo explicaba: “mi pintura se basa en el hecho de que sólo lo que puede verse allí, está allí”.²³⁴

²³² Catálogo de la exposición en el Museo de la Reina Sofía. Madrid, 1992. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fo_es-001-clyfford-still.pdf

²³³ Frank Stella, *Working Space*, Harvard University Press, 1986.

²³⁴ *Ibid.*

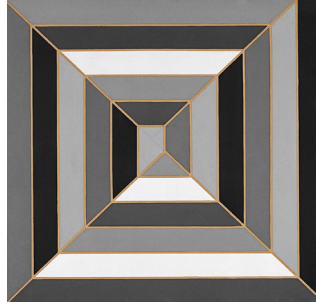


Fig. 6. *Sin título*; 1966; Frank Stella; Acrílico sobre lienzo; 91.5 x 91.5 cm.; Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. N° INV. 765 (1983.31). Sala 49

En la pintura de la figura 6 se observa el esquema compositivo usado por Stella, allí una serie de cuadrados concéntricos cubren completamente la superficie para generar un movimiento en espiral que parece extenderse fuera de los límites del cuadro. A esta intención expansiva él mismo la llamó “maximalista” para referirse a pinturas con cualidades escultóricas ya que requerían desbordar los límites del lienzo. Lo que Stella pretendía era mostrar la literalidad del objeto –el cuadro– sin ningún tipo de ilusión o categorización. “Un cuadro es una superficie plana con pintura en ella, nada más”, decía.²³⁵

Fueron este tipo de obras las que cambiaron definitivamente el rumbo del arte. A partir de ellas se abrió el camino hacia el minimalismo, el cual buscaba provocar un gran impacto visual en el espectador al evitar cualquier referencia a algo externo a la obra. El minimalismo buscaba influir en el espacio propio de la obra y en quienes estaban cerca de ella, para esto se usaron escalas imponentes donde se combinaba la simplicidad con la enormidad. La intención era que la obra llevara al espectador a considerarla como un objeto real y no como parte de una ilusión espacial. Así el objeto minimalista se representaba a sí mismo.²³⁶

Esta nueva mirada del objeto artístico promovida por el minimalismo inicialmente fue muy cuestionada. Es el caso del crítico de arte Michael Friend, quien consideró que era un exceso el que las obras minimalistas

²³⁵ Stella, *op. cit.*

²³⁶ Cf., Dorling Kindersley, *Arte la guía definitiva*, México D.F., Pearson Educación de México (2011) p. 529.

dirigieran su atención sólo al contexto que las rodeaba antes que pretender involucrar directamente al espectador.²³⁷ Esta nueva relación de la obra con el espectador buscaban provocar un estado de conciencia sobre el sujeto mismo a través de la relación con objetos en el tiempo y el espacio.

Un ejemplo de ello se encuentra en la obra de artistas como Robert Morris quien en 1967 realizó esculturas con materiales flexibles a las que llamó de “antiforma”. Con ellas pretendía evitar la contemplación del espectador frente a los detalles de la forma para enfatizar su propia relación con este material ubicado en el espacio colgado en la pared después de realizarle cortes (véase figura 7).



Fig. 7. Rudy Burckhardt. Sin título de Robert Morris; 1967;
Documentos de Ellen Hulda Johnson, 1872-2018.
Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.

Para Jaques Rancière este nuevo estado de conciencia generado desde el arte se instauró a partir de la que él llama, la paradoja fundadora de Schiller. La cual consiste en lo siguiente: “el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte”.²³⁸ Según Rancière esta paradoja implica que no es necesario considerar un fin de la mo-

²³⁷ Michael Friend, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Machado, 2004.

²³⁸ Citado por: Gustavo Quirolla, *La estética entre lo moderno y lo contemporáneo. En Once. Tercera Cohorte / Maestría en artes plásticas y visuales*, (pp. 25-29), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

derinidad o una explosión hacia la posthistoria, por el contrario plantea que existe una contradicción originaria continuamente en marcha.

A partir de esta continua contradicción es que el arte contemporáneo establece una nueva relación entre arte y no-arte, así como entre arte y vida cotidiana, o entre arte y habitabilidad del mundo. Es así que criterios del arte como el de “intersticio social” de Bourriaud, o como “resonancia de un mundo” de Nancy, o la de “bloque de sensaciones” de Deleuze son los que permiten reconocer en el arte contemporáneo la posibilidad de configurar afectos que recuperen la vida, su goce y dignificación.

En el apartado siguiente se expone la obra de un artista que recurre a prácticas artísticas milenarias de su lugar de origen relacionándolas con procedimientos propios del arte contemporáneo. Su pretensión es la de suscribir un afecto, una emoción vital, a través de acciones artísticas que permitan sanar la vida.

Una obra contemporánea en un contexto indígena de Chiapas

Hay algo que viene y que está delante de mí. Una forma sin forma. La que construimos, la que nos duele y nos marchita, la que me entorpece al caminar y que me permite volar. Hay un espacio y una fuerza, un algo distinto; que me cambió la vida, que cambió mi historia y borró el destino. El arte.

Juan Padilla

En este apartado se expone una obra artística llevada a cabo del año 2019 al 2020 por Juan Darío Padilla Suárez, artista egresado de la licenciatura en artes visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Oriundo del municipio de Venustiano Carranza en Chiapas, Juan Padilla desarrolló durante más de diez años un proceso de investigación y creación artística en torno a un arte milenario de la región maya de Chiapas: la elaboración textil entre los totikes.

El arte textil entre los mayas en las diferentes épocas de su larga historia como pueblo de una avanzada cultura artística, material y científica constituye un hito que define en gran medida su identidad y estética cultural a través del tiempo. La elaboración de telas o prendas

ricamente decoradas hace parte de una arte milenario que constituye la herencia artística de un pasado maya que pervive en el telar de cintura, en el bordado, en el huipil, en los trajes de uso cotidiano y ceremonial.²³⁹

En la obra contemporánea de Juan Padilla titulada *En prueba de mi fe al afecto*, se desarrolló un proyecto integrado al Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Chiapas (PECDA). Es un proyecto en el que se buscó articular el proceder de la práctica textil con las del arte contemporáneo. En la página web dedicada a exponer su obra se lee lo siguiente:

En *Prueba de Mi Fe al Afecto* es un ejercicio en forma de dispositivo artístico-relacional que busca ser un manifiesto sensible, además de un nodo para reflexionar sobre el dolor y la sanación por medio de los hilos, la metáfora y el tiempo/vida.

La pieza audiovisual que se presenta –uno de los elementos que integran el dispositivo– forma parte de la documentación de la acción textil con la señora Guadalupe de la Torre, mujer tejedora del barrio Santa Rosa de 61 años, quién efectúa un proceso peculiar dentro de las técnicas del tejido de Venustiano Carranza, la elaboración de una tela de tipo *Xach'al No'* (hilo estirado/hilo partido). Una prueba de memoria, de sensibilidades encontradas, de gestos silenciados, de dolor y de paciencia. (Padilla, <https://fb.watch/o7MjlUilm/>. Consultado en diciembre de 2022).

Es una propuesta que él explica desde el arte relacional. Lo cual, en sus palabras, consiste en desarrollar un dispositivo sensible a partir de una reflexión acerca del dolor y la sanación como tema. Se propone así una estrategia incluyente en donde los hilos, la documentación de testimonios trágicos de la vida de las tejedoras, el sonido, la siembra de la milpa, hacer las tortillas, el dibujo, la fotografía, la palabra, la retórica, el latir del corazón, la pintura, la ciudad, el patio, la escultura, el ritual y la gráfica se transforman en un cuerpo sensorial que acumula el afecto y el percepto de la vida de un

²³⁹ Cf., Claudia Gil, *El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural*. UNICACH, 2020, p. 12.

pueblo. Con la intención de generar un evento en el cual se produzca una oportunidad para pensar sobre el arte en Chiapas y su compromiso social fuera de la representación como forma tradicional y unilateral.



Fig. 8. *Fotografía*, 2020;
Juan Padilla.

Por otro lado, explica que las proposiciones hechas a partir del arte contemporáneo sobre la forma artística se usan en este proyecto como herramienta y base discursiva para ponderar la experiencia efímera y eficaz por sobre el goce estético. En el anteproyecto expuesto al PECDA, Padilla mencionó que la obra se convierte en un dispositivo capaz de presentar un hecho y no de representarlo. Es decir, es capaz de vincularnos con una realidad que difiere de la realidad objetiva, por ello nos cuestiona y nos coloca ante una situación de conciencia, duda y reflexión. Esto es posible en tanto se asume que el arte debe sacudir la mente a través de una estrategia sensible, debe conmover nuestra humanidad, recordarnos que estamos vivos y traspasar nuestro corazón.²⁴⁰

²⁴⁰ Juan Padilla, Proyecto presentado al PECDA, 2019. Compartido por el asesor del proyecto

Además, su proyecto se sustenta en la idea de que el artista no es ya un creador de objetos bellos, si no de experiencias sensibles y relaciones estéticas que se entretujan en la vida real de las personas y generan apuntes para poner en tela de juicio la forma en la que nos apropiamos y somos en el mundo. “El arte no es ya una técnica, es una forma de vida como lo planteara Joseph Beuys”, se lee en su texto que más adelante señala: “el artista es autor de un evento en el que todos forman parte, es catalizador de un ritual que se desarrolla en la vida, una “acción en directo” para cuestionarse y celebrar la existencia humana.”²⁴¹

En prueba de mi fe al afecto propone un encuentro en el que las mujeres tsotsiles de Venustiano Carranza enseñan a tejer un remedio para el alma por medio del pensamiento y la sabiduría heredada de los antepasados para entender el presente y atravesar el futuro. Es un lienzo extraño tejido en el telar de cintura que se vuelve la máxima prueba de afecto; tiempo otorgado al suplicio de hacer lo que no se hace, de amar, aunque duela, de construir algo sin sentido aparente. De reforzar el legado y seguir sosteniéndolo con fuerza, hasta que duela.

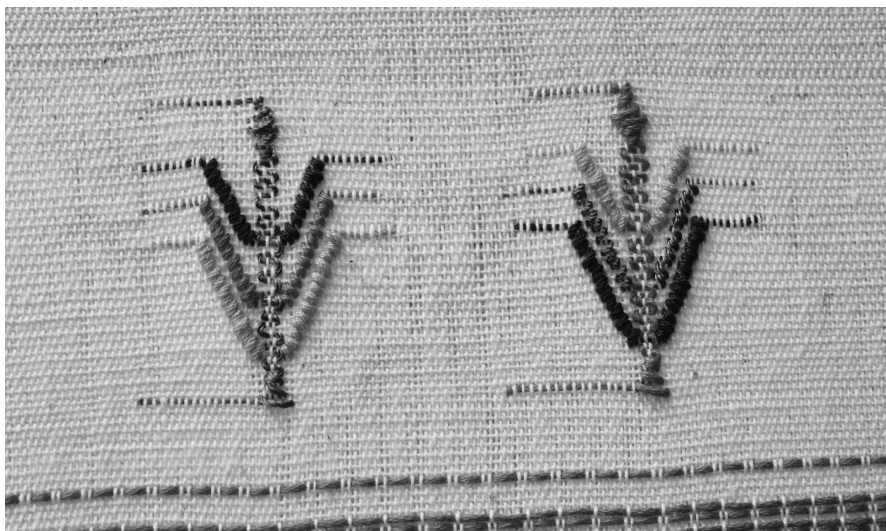


Fig. 9. Fotografía de brocado totike; 2020; Juan Padilla.

²⁴¹ *Ibid.*

Jolov, jalam, jolovil, pok', yalakil, son términos en tsotsil –una de las lenguas mayenses más hablada actualmente en el estado de Chiapas– que se relacionan con el tejido y ninguno se asocia al talento o al arte. Tejer es algo inherente a la vida, es parte del *ch'ulel* de la mujer. “Es el arte antes del arte, el arte antes del tiempo, de la memoria y del símbolo”, expone este artista.

Tejer para las mamás totikes es un medio para sacar adelante a los hijos, alimento, vida, raíz, regalo, enseñanza de las abuelas para subsistir, pero también resistencia que duele en los ojos, en las caderas, en los brazos. Que a veces sabe a muerte, a abandono, tragedia, orfandad, hastío y oscuridad. Pasajes secretos de la vida que no deben ser contados para mantener la felicidad a flote. Estas palabras explican por qué este proyecto, según su propio creador, se propuso atravesar el límite de la creación individual para generar una colaboración e interrelación en la que el artista se diluye y se vuelve agente de cambio. En esta medida no sólo se procura la creación de un producto artístico, si no la socialización de una idea que busca permear en la sensibilidad de los participantes directos y el público como usuario.

Juan Padilla señaló que la obra o el resultado final se propone como una memoria o el registro de una convivencia íntima, en el que el acto de tejer se coloca como un proceso de sanación, en el que el relato y la confidencia ante la cámara y el textil mismo, se transforman en formas que suavizan el dolor. “Hace falta despertar en el mundo, pero comencemos con el lugar que habitamos.” expuso.²⁴²



Fig. 10. *Komen*; Juan Padilla;
Escultura presentada en la Bienal de Monterrey, 2015.

²⁴² Diálogo directo con el artista.

Finalmente, este artista chiapaneco expresa que en su aspecto técnico es preciso también mostrar formas diversas de hacer arte o de pensar el arte en Chiapas. Dice que es necesario apoyarse en los que saben hacerlo muy bien, en este caso las tejedoras que han sabido mantener su labor durante más de dos mil años. Aprender de las comunidades indígenas, quienes sin ni siquiera tener el concepto “arte” dentro de sus lenguas han efectuado desde antes del origen del concepto en Occidente, formas artísticas que Joseph Beuys, los minimalistas o los artistas conceptuales hubieran envidiado.²⁴³

Referencias

- BARRIOS, José Luis, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2015.
- BOLÍVAR, Echeverría, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Desde abajo, (2010).
- BYUNG, Chul-Han, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2021.
- Catálogo de la exposición en el Museo de la Reina Sofía. Madrid, 1992. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fol_es-001-clyfford-still.pdf.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FRIEND, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Machado (2004).
- GIL, Claudia, *El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural*. UNICACH, 2020.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.
- KINDERSLEY, Dorling, *Arte la guía definitiva*, México D.F., Pearson Educación de México (2011), p. 529.
- PADILLA, Juan, Proyecto presentado al PECDA, 2019. Compartido por el asesor del proyecto.

²⁴³ Diálogo directo con el artista.

- QUIROLLA, Gustavo, La estética entre lo moderno y lo contemporáneo. *En Once. Tercera Cohorte / Maestría en artes plásticas y visuales*, (pp. 25-29), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- STELLA, Frank, *Working Space*, Harvard University Press, 1986.

FRONTERA III
ARTE, CREACIÓN Y MATERIALIDAD

Activismo artístico desde la virtualidad

Las redes sociales como un posible espacio de disputa para el arte de denuncia feminista y disidente

Guillermina Cabra²⁴⁴

Resulta innegable que las redes sociales y los espacios virtuales hoy en día forman una parte constitutiva de nuestro cotidiano. Si bien esto es un fenómeno mundial este estudio está focalizado en lo que sucede en Argentina, y puntualmente en Buenos Aires. Aquí me propongo abordar algunas obras de la fotógrafa Ana Harff y su circulación virtual, a través de la plataforma Instagram, proponiendo pensarla como un posible nuevo espacio de disputa para los activismos artísticos feministas y disidentes.

La hipótesis consiste en la propuesta de pensar a las obras de A. Harff como *obras del descalce*, en términos de Nelly Richard,²⁴⁵ como obras que interrumpen el flujo mediático dentro de la plataforma al proponer reflexiones y cuestionamientos dentro de una red en la que principalmente circula otro tipo de contenido; también me interesa pensar su accionar desde una forma de activismo artístico dentro del espacio de la virtualidad a partir de lo que Judith Butler plantea como el ejercicio del *derecho a la aparición*.²⁴⁶

²⁴⁴ Adscripción institucional: Epistemología de las Artes, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Correo electrónico: guillermina_cabra@hotmail.com. Líneas de investigación: Arte contemporáneo, Feminismos, Estudios de Género. <https://orcid.org/0000-0002-8713-8998>.

²⁴⁵ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2013.

²⁴⁶ Judith, Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós/Planeta, Bogotá, 2017.

En línea con el primer congreso de esta red de investigación propongo pensar a estas obras como producciones que contribuyen a la expansión de las fronteras virtuales del arte y los activismos. Por un lado, desde la utilización de una red social como medio de difusión y circulación de las producciones –que se aleja del circuito tradicional de las obras de arte como los museos o las galerías–; y, por otro lado, desde los sujetos con los que trabaja la artista, buscando contribuir a la diversificación de representación de cuerpos existentes. Este análisis se centra en el trabajo de censura que opera la red social Instagram sobre contenidos contra-hegemónicos así como en las distintas estrategias empleadas por A. Harff y otros creadores para intentar bordear dicha censura. En este sentido haré primero una presentación de la artista y algunos de sus trabajos, luego algunas aclaraciones sobre la plataforma: su funcionamiento, sus normas comunitarias y el tipo de censuras que opera; para finalmente focalizar en las estrategias empleadas por A. Harff para poder existir dentro de dicha plataforma.

Antes de continuar quiero detenerme y hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, la decisión de utilizar la primera persona del singular para escribir este ensayo es una decisión tanto metodológica como política, que busca enmarcarse en las líneas de la historia del arte feminista y los estudios de las disidencias. Desde las mismas, se cuestiona la pretensión de imparcialidad y objetividad de los textos académicos que insisten en utilizar el plural o el impersonal menospreciando el “yo” singular, ignorando el hecho de que nuestras investigaciones se encuentran profundamente ligadas a nuestras vivencias y experiencias, a nuestros contextos y nuestros entornos. En segundo lugar, a lo largo de este escrito no utilizaré el sujeto masculino como plural universal, sino que, siguiendo la misma tradición de los estudios y activismos feministas y de las disidencias sexuales, usaré la “e” como plural. Frente a las diversas opciones dentro del lenguaje inclusivo o igualitario y no sexista, como son el uso de la “x”, el “*” o el “@”, decido utilizar la “e”, ya que esta es la única que permite su pronunciación en la oralidad.

Y, por último, si bien desde lo personal comparto la idea de que debemos dejar de pensar al mundo en términos binarios y dicotómicos, como puede ser lo masculino y lo femenino, creo que dicha distinción

todavía resulta necesaria como categoría de análisis ya que las redes sociales, y gran parte de la sociedad en general, continúa pensando a las identidades de esta forma y regulando a partir de dicha distinción. Sin embargo, creo importante aclarar que no hablo de esta distinción binaria desde una perspectiva esencialista ni biologicista sino que me propongo realizar un estudio feminista en términos de un transfeminismo queer o, como plantea la teórica Amelia Jones, un para-feminismo que sea *en sí mismo no binario*, que no supere o derroque a los modelos feministas más tempranos, “sino que (...) con el prefijo ‘para’, que significa tanto ‘uno al lado del otro’ como ‘más allá de’, [quiere] indicar un modelo conceptual de crítica y exploración que [sea] simultáneamente paralelo a los feminismos tempranos y [esté] construido sobre ellos (en el sentido de repensarlos y empujar sus límites, pero no de superarlos)”.²⁴⁷

La importancia de poder mostrarnos diversos y de ver corporalidades diversas en las redes

Ana Harff nació en 1987 en Río de Janeiro, y hace aproximadamente 10 años que reside en Buenos Aires. Trabaja principalmente con la fotografía analógica y con técnicas experimentales dentro de la misma. Se presenta como una fotógrafa feminista de retratos. Hace circular sus fotografías a través de su página web, sus redes sociales (Instagram principalmente) y ocasionalmente en exposiciones físicas. El foco de su trabajo está puesto en el cuerpo, en la búsqueda de retratar corporalidades diversas desde una mirada feminista, cuestionando el ideal de belleza hegemónico y la sexualización de los cuerpos desnudos, en su mayoría femeninos, apuntando a una naturalización de los mismos. Busca correrse de la histórica mirada heteropatriarcal que ve -y muestra- al cuerpo femenino como un objeto siempre deseante y dispuesto para el consumo masculino. La artista, podríamos pensar, se propone dar una respuesta contra hegemónica a lo que Kate Millet definió

²⁴⁷ Amelia Jones, “Generando problemas: las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino”, en *Youkali, Revista crítica de las artes y el pensamiento*, núm. 11 (2011), p. 51. Consultado en <http://www.youkali.net/youkali11-a-AJones.pdf>.

en 1967 como la política sexual patriarcal, desde la cual se entiende al cuerpo de las mujeres (o identidades leídas como femeninas) como vehículo de satisfacción del varón (o cis-masculinidades).

Las producciones de Harff son trabajos que se pueden enmarcar en el campo del arte *político crítico*. Retoman la ya conocida consigna feminista de “lo personal es político” buscando proponer una reflexión sobre cuestiones que adquirieron más protagonismo dentro de los debates y reclamos feministas y disidentes del siglo XXI, como son la existencia de corporalidades diversas y los estándares de belleza opresivos que les impone la sociedad hetero-patriarcal.

Me interesa traer sus dos primeros proyectos fotográficos, no para analizarlos en profundidad, sino para contextualizar y proponer un breve acercamiento a sus producciones.

Su primer proyecto fotográfico, *Única*, inició en el 2016 y concluyó en el 2019. En este proyecto la artista comenzó retratando a mujeres individualmente, yendo a la casa de la persona a quien iba a retratar, pasando un día entero conociéndola y tomando las fotografías. El proyecto fue mutando y eventualmente comenzó a hacer sesiones grupales, continuando con los retratos individuales, pero también incorporando fotos en las que conviven todas esas identidades y corporalidades distintas. En todos los encuentros grupales se genera un espacio que busca y promueve que les participantes se sientan cómodos, que puedan tejer redes de contención y que cada una se sienta habilitada para hablar de su relación con su propio cuerpo sin ser juzgado. Las fotografías de esta serie, que están subidas a su página web, son en blanco y negro, algunas en el interior de casas antiguas, otras en espacios abiertos. Conviven en este proyecto los retratos individuales, muchas veces acompañados de pequeños textos escritos por les retratades sobre su propio vínculo con su cuerpo -que Harff les pide que redacten-, con los retratos colectivos. La artista retrata corporalidades de todo tipo. En su perfil de Instagram podemos encontrar otras fotografías de estos encuentros a color.

Todas las experiencias de les participantes se vinculan a través de las vivencias personales pero compartidas en relación a la imposición social de cómo debería ser un cuerpo signado como femenino “bello” o “atractivo” y las presiones sociales que esto conlleva.

Su segundo proyecto fotográfico, *Ser Gorda* (2019-2020), tiene un planteo similar al anterior, pero se centra, como su nombre lo indica, en las corporalidades gordas y en la opresión particular que reciben dichos cuerpos. Esto se basa en la premisa de que, si bien todos los cuerpos leídos como femeninos reciben una presión por adecuarse lo mayor posible al ideal de belleza hegemónico, los cuerpos gordos reciben un nivel de violencia mucho mayor, muchas veces disfrazado de preocupación por la salud. Las fotografías de este proyecto que se encuentran en la página web de la artista son a color y, al igual en que en el proyecto anterior, conviven los retratos individuales junto con los grupales. Este proyecto apunta a la cuestión de la existencia de los cuerpos gordos que se exponen y cuáles son las respuestas públicas que reciben solamente por exponerse y afirmar que existen.

En ambos proyectos fotográficos las imágenes resultantes nos transmiten ternura, acompañamiento, y podemos ver a les participantes generando un contacto desde lo vincular, desde lo *erótico* en términos de Audre Lorde.²⁴⁸ La artista nos muestra los lazos que se generan, la libertad y comodidad de les retratades al poder mostrarse tal cual son, sin ser juzgadas y sin forzar una sexualización destinada para el consumo de las cis masculinidades, despegándose de la lógica de representación patriarcal, *creando comunidad*, al decir de Karina Bidaseca.

¿Qué corporalidades e identidades pueden aparecer en las redes sociales?

Los espacios de circulación de las producciones artísticas se han ampliado en los últimos años y la virtualidad, y puntualmente las redes sociales, se convirtió en uno de ellos. Si con la segunda ola los movimientos feministas comenzaron a ocupar las calles disputando su presencia en espacios que les eran negados, hoy en día podríamos pensar en las redes sociales y la virtualidad como un nuevo espacio político de disputa. Un espacio que, de manera similar a lo sucede en el espacio

²⁴⁸Audre Lorde, "Usos de lo erótico: lo erótico como poder" en *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007.

público calle, permite la aparición de ciertos cuerpos, de ciertas identidades, mientras que censura o niega la aparición de otras. Aquí nos centraremos en la disputa dada por los cuerpos leídos como femeninos y disidentes que buscan poder habitar este espacio virtual, y tantos otros, sin censuras ni violencias. Existen numerosos debates en torno a cómo debería ser considerado el espacio virtual, sin embargo, no serán abordados en este escrito. Para los fines de este análisis me baso en la propuesta de la investigadora Carolina Are de pensar a las redes sociales como espacios híbridos entre lo corporativo y lo cívico.²⁴⁹

Por otro lado, Beto Canseco, activista de la disidencia sexual, en su libro *Marica Temblorosa* habla sobre la importancia de discapacitar el activismo e introduce la pregunta “¿cómo son los cuerpos de l*s activistas?”²⁵⁰ Me interesa retomar esta pregunta para pensar acerca de cuáles son las formas que adopta el activismo, feminista y disidente puntualmente, hoy en día.

En Argentina el activismo artístico tiene una larga trayectoria que ha sido estudiada por diversos investigadores; hoy podríamos pensar que nos encontramos frente a un nuevo momento en el cual las lógicas históricas de los activismos se están viendo afectadas, un momento en el cual sin abandonar las calles se incorporan nuevas estrategias, entre ellas distintas formas de accionar desde la virtualidad. Esto sucede en parte por la cada vez mayor incidencia de las redes sociales en el cotidiano de muchas y también por los cuestionamientos en relación con el capacitismo que atraviesa a las lógicas de activismos tradicionales -y a la sociedad en general-, buscando ampliar los espacios desde donde las diferentes corporalidades e identidades pueden accionar.

En este sentido b. Canseco sostiene que “cuando imaginamos los cuerpos del activismo, lo hacemos a través de figuras corporales que tienen la posibilidad de acceder a lugares, de funcionar de modos específicos, de comunicarse a través de una lengua común, la articulación de un

²⁴⁹ Para un desarrollo mayor de esta idea ver: Carolina Are, “A corpo-civic space: A notion To address social media’s corporate/civic hybridity” en *First Monday*, vol. 25, núm. 6 (2020). Consultado en <https://doi.org/10.5210/fm.v25i6.10603>.

²⁵⁰ Alberto Canseco, *Marica temblorosa: sexo, discapacidad e interdependencia*. Editorial Asentamiento Fernseh, Córdoba, 2021, p. 120.

discurso racional en un lenguaje ampliamente compartido”,²⁵¹ esto lleva a desentendernos de aquellos cuerpos que “no llegan a esto, o que necesitan de una red de apoyos alternativa a la que necesitan los cuerpos capacitados para lograr llevar adelante las actividades de la militancia”.²⁵²

Entonces, si solo entendemos por militancia o activismo a las acciones llevadas a cabo en el espacio público físico o a las acciones multitudinarias, estamos dejando por fuera a una infinidad de actos, quizás menos ruidosos y evidentes, pero no por eso menos efectivos y necesarios.

La decisión de centrar el análisis en la plataforma Instagram se debe a que es una de las más usada por artistas y otros creadores visuales ya que presenta un formato amigable para compartir producciones visuales. En los últimos años la popularidad de esta plataforma creció muy rápidamente a nivel mundial, en el 2018 llegó a tener más de 1 billón de usuarios activos por mes. Instagram es una parte esencial del uso de redes sociales en el día cotidiano, pero también de la cultura visual contemporánea. Muchos creadores y artistas de diversas disciplinas comparten y difunden su trabajo a través de esta plataforma. Un estudio sobre el tema plantea que la red social ha establecido nuevas convenciones fotográficas y valores estéticos que definen los lineamientos de qué es lo que merece ser fotografiado.²⁵³

En Argentina, un país con aproximadamente 46 millones de habitantes,²⁵⁴ el estudio realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos del año 2021 indicó que un 87,2% de la población utiliza internet²⁵⁵ mientras que otro estudio del año 2022 indicó que Instagram es la segunda red social más utilizada por usuaries de entre 16 y 64 años.²⁵⁶

²⁵¹ Alberto Canseco, *op. cit.*, p. 105.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Caldeira, Sofia P.; De Ridder, Sander; Van Bauwel, Sofie, “Between the Mundane and the Political: Women’s Self-Representations on Instagram” [Entre lo mundano y lo político: auto-representación de las mujeres en Instagram] en *Social Media + Society (SM+M)*, vol. 6, núm. 3 (2020), p. 1. Consultado en <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305120940802>.

²⁵⁴ Portal Oficial del Estado Argentino, *Población Argentina*, (s.f.), s.p. Consultado en <https://www.argentina.gob.ar/pais/poblacion>.

²⁵⁵ Instituto Nacional de Estadística y Censos, *Tecnología*. (s.f.), s.p. Consultado en <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel3-Tema-4-26>.

²⁵⁶ Statista Research Department, “Porcentaje de usuarios de algunas redes sociales en Argentina en 2022” (2 de febrero de 2023), s.p. Consultado en <https://es.statista.com/estadisticas/1218938/argentina-porcentaje-de-usuarios-por-red-social/>.

Esta masificación y democratización de las herramientas para crear y compartir contenido tiene como lado positivo el hecho de que cada vez más personas puedan compartir sus producciones ampliando el rango de lo visible -y, en el caso de artistas como Harff, multiplicando la cantidad de imágenes disponibles que buscan romper con la representación patriarcal y hegemónica-, pero su contracara es que, al tener ciertas reglas de convivencia dichas publicaciones pueden ser eliminadas si se determina que no cumplen con las mismas.

El funcionamiento básico de la plataforma Instagram se basa en compartir contenido visual (imágenes o videos cortos denominados *reels*) que puede ser *likeado*, comentado, guardado y compartido por otros usuarios. El formato de la aplicación resulta muy elegido por los creadores visuales por estar centrado en la cuestión de la imagen, si bien permite compartir textos junto con las imágenes o videos el protagonismo lo tiene la imagen.

Para poder utilizar las redes sociales, a diferencia de lo que sucede con las páginas web, una debe registrarse, configurar un perfil propio y aceptar los “términos y condiciones” de la aplicación, es decir un “contrato de adhesión con cláusulas predispuestas”.²⁵⁷

En el caso de Instagram este documento, que muchos aceptamos sin siquiera leerlo, nos informa que debemos aceptar, entre otras cosas, respetar las reglas de comunidad de la aplicación.

Si ingresamos a la sección de la versión corta de dichas normas podemos encontrar el siguiente mensaje:

Queremos que Instagram siga siendo un lugar auténtico y seguro en el que los usuarios puedan encontrar inspiración y expresarse. Ayúdanos a fomentar esta comunidad. Publica solo fotos y videos propios, y cumple la ley en todo momento. Respeta a todos los usuarios de Instagram; no les envíes spam ni publiques desnudos.²⁵⁸

²⁵⁷ Cecilia Danesi, *El imperio de los algoritmos*, Galerna, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022, p. 108.

²⁵⁸ Instagram from Meta, “Normas comunitarias”, (s.f.), s.p.. Consultado en https://help.instagram.com/477434105621119?cms_id=477434105621119.

Con respecto a la aclaración sobre el desnudo, si buscamos más información en las normas detalladas encontramos lo siguiente:

Publica fotos y videos que resulten apropiados para un público diverso.

Somos conscientes de que es posible que algunas personas quieran compartir imágenes de desnudos de carácter artístico o creativo; sin embargo, por diversos motivos, no permitimos que se publiquen desnudos en Instagram. Esta restricción se aplica a fotos, videos y determinado contenido digital que muestren actos sexuales, genitales y primeros planos de nalgas totalmente al descubierto. También incluye fotos de pezones femeninos descubiertos, pero se permiten imágenes en los contextos de lactancia, parto y posparto, en situaciones relacionadas con la salud (por ejemplo, posmastectomía, concientización sobre el cáncer de mama o cirugía de confirmación de sexo) o como acto de protesta. También se aceptan desnudos en fotos de cuadros y esculturas.²⁵⁹

Y, finalmente, la información más detallada la encontramos en la página del *Transparency Center* (Centro de transparencia) de la empresa *Meta*, dentro de la cual se encuentra Instagram:

Restringimos la exhibición de desnudos o actividades sexuales porque este tipo de contenido puede resultar sensible para algunas personas de nuestra comunidad. Además, de forma predeterminada eliminamos imágenes sexuales para evitar que se comparta contenido sin permiso o de menores de edad. Las restricciones sobre la exhibición de actividades sexuales también se aplican al contenido digital, a menos que se publique con fines educativos, humorísticos o satíricos.

Con el transcurso del tiempo, nuestras políticas sobre desnudos se van matizando. Entendemos que las personas comparten desnudos por una variedad de razones, por ejemplo, como una forma

²⁵⁹ *Idem.*

de protesta, para generar conciencia sobre una causa o por razones educativas o médicas, y aceptamos el contenido cuando dicha intención es evidente. Por ejemplo, aunque restringimos las fotos de senos femeninos que muestren el pezón, sí permitimos las que representen actos de protesta, a mujeres amamantando activamente y fotos de cicatrices de mastectomías. En casos de imágenes con los genitales o el ano visibles en contextos de parto y posparto o en situaciones relacionadas con la salud, incluimos una etiqueta de advertencia para que las personas sepan que el contenido puede resultar delicado. También permitimos fotografías de pinturas, esculturas y otras obras de arte donde se muestren figuras desnudas.²⁶⁰

La información brindada por la plataforma resulta poco precisa, aún en su versión más extensa, que me permito citar en su totalidad justamente para evidenciar esto: en ningún momento se define que se entiende por un “acto de protesta” por ejemplo, cuando podríamos pensar que prácticamente todas las fotografías de Harff pueden ser leídas de esa forma; ni que sería que la intención sea “evidente”.

En teoría dichas reglas existen para proteger a les usuaries de contenido inapropiado, aunque muchas veces sucede que publicaciones que tienen que ver con contenidos contra-hegemónicos son eliminadas por una supuesta violación de las reglas comunitarias que no es tal.

Numerosos artistas y activistas de distintos ámbitos han denunciado la existencia de una doble vara al juzgar que publicaciones van en contra de las pautas de la comunidad y cuáles no. En este sentido muchos artistas y generadores de contenido realizan críticas constantes a la compañía ya que esta arbitrariedad parece responder a los intereses del cis-tema heterosexual, patriarcal, capitalista, capacitista y racista en el que estamos inmerses.

Sería muy ingenuo pensar que sea casualidad que aquellos cuerpos permitidos en las redes sociales son los que se ajustan al ideal de belleza hegemónico heteronormativo y se atañen a la lógica patriarcal que se

²⁶⁰ Transparency Center, *Desnudos y actividad sexual de adultos*, (s.f.), s.p.. Consultado en <https://transparency.fb.com/es-es/policias/community-standards/adult-nudity-sexual-activity/>.

empeña en mostrar a los cuerpos leídos como femeninos como objetos destinados al consumo. Mientras que, los cuerpos que se corren de esa norma, los que no responden a ese ideal de belleza o los que proponen una mirada sobre el cuerpo que no tiene que ver con el consumo del cisvarón son sistemáticamente invisibilizados. Cuando una publicación es eliminada de la red social por infringir las normas de la comunidad quien hizo esa publicación no tiene forma de recuperarla, puede presentar una queja a Instagram y solicitar una revisión sí, pero salvo que esta sea respondida de manera favorable, la publicación es imposible de recuperar.

Esto para quienes suelen compartir contenido contra-hegemónico y utilizan la plataforma como medio de trabajo y de difusión resulta sumamente problemático y les obliga a generar constantemente un archivo propio y precario de respaldo de sus publicaciones y textos compartidos ya que corren el riesgo constante de encontrarse con que sus publicaciones fueron eliminadas.

En relación a esto la investigadora Cecilia Danesi en su libro *El imperio de los algoritmos* explica que la moderación de contenido en las redes sociales se da por dos vías: los algoritmos y los moderadores de contenido. Los moderadores de contenido son personas humanas cuyo trabajo consiste en supervisar lo que se publica en las redes.²⁶¹ La creación de estos nuevos puestos de trabajo requiere de un análisis particular sobre las condiciones laborales de los mismos ya que es un trabajo que puede resultar muy dañino y que quienes lo realizan no reciben prácticamente apoyo por parte de las compañías para sobrellevarlo. Sin embargo, no lo abordaré en el presente escrito.²⁶²

Con respecto al funcionamiento de los algoritmos, si bien es un tema sumamente complejo, me gustaría comentar algunas cuestiones para

²⁶¹ Cecilia Danesi, *El imperio de los algoritmos*, Galerna, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022, p. 111.

²⁶² Para más información sobre esta temática se puede consultar el libro citado *El imperio de los algoritmos* escrito por Cecilia Danesi y el video "The Horrors of Being a Facebook Moderator" en donde la persona que da su testimonio lo hace cubierta con una máscara y utilizando distorsión de voz para evitar ser identificada ya que, una de las razones por las cuales existe tan poca información al respecto es porque las compañías piden a sus trabajadores que firmen un acuerdo de confidencialidad. Dicho testimonio está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=CHGbWn6iwHw>.

poder comprender mejor los reclamos de les artistas como Ana Harff. Según lo explicado por Danesi los algoritmos de *Meta* –compañía a la que pertenece Instagram– operan con doble faz tecnológica, “por un lado, un modelo de inteligencia artificial predice si un contenido es violento, explícito o incita al odio y, por otro, un sistema denominado ‘detección de infracciones’ considera si hay que intervenir, ya sea con la eliminación directa o con la remisión al equipo de revisión para que estudie el caso con detalle”.²⁶³ Aquí es donde intervienen los moderadores de contenido ya que, muchas veces, se necesita de un análisis de contexto, de la lengua utilizada, o de la cultura, que los algoritmos no pueden realizar.

En relación a esto la autora continúa presentando una serie de problemáticas y fallas que se dan en la moderación de contenido mediante algoritmos, como por ejemplo la poca transparencia por parte de las empresas sobre el funcionamiento de los mismos, así como la función de recomendación de contenido, en la cual también intervienen los algoritmos. En este sentido pone como ejemplo un estudio que fue realizado por Zeynep Tufekci sobre YouTube con el cual se comprobó que “las personas se sienten atraídas por contenidos más extremos y que los videos que se muestran primero son los que proponen contenido radical o falso”.²⁶⁴ El problema radica en que los algoritmos “están entrenados con un objetivo bien claro: hacer permanecer a las y los usuarios la mayor cantidad de tiempo posible en las redes”²⁶⁵ por lo que le darán mayor visibilidad a ese tipo de contenidos –que suele ser violento y polémico– muchas veces sin revisarlo.

La censura no se manifiesta únicamente a través de la eliminación del contenido publicado, existe también una práctica denominada *shadowban* que refiere a una forma de censura silenciosa, un tipo de restricción que limita la exposición de aquellas cuentas que, supuestamente no estén cumpliendo con las condiciones de uso establecidas por la plataforma. Este término fue inventado por les usuaries y no es con-

²⁶³ Cecilia Danesi, *El imperio de los algoritmos*, Galerna, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022, p. 112.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁵ *Idem.*

templado ni admitido por parte de la compañía, es decir que no hay una forma de apelar para que se revierta la situación. Sin embargo, esta práctica implica que se oculta un determinado contenido o cuenta sin notificar a le usuarie de que eso esta sucediendo. Esto resulta en una invisibilización de su contenido y de las cuentas, es decir que sus publicaciones van a llegar a un menor número de usuaries, no van a aparecer en la sección de recomendaciones y, en algunos casos, no van a poder utilizar algunas de las herramientas específicas de las aplicaciones, en Instagram puede suceder que no les permita realizar *vivos* o publicitar su contenido, entre otras cuestiones.

Esto que menciono es algo con lo que Harff batalla día a día al compartir sus obras, en varias ocasiones ha compartido capturas de pantalla en las que muestra que, a pesar de contar con más de 88 mil seguidores sus historias solamente alcanzan a 200 o 300 usuaries. Sin embargo, no es la única artista que sufre esta censura, prácticamente cualquier persona que trabaje con contenidos contra-hegemónicos dentro de esta red social se encuentra con este problema. Numerosos artistas han expresado su descontento por esta doble vara existente a la hora de aplicar dichas reglas de comunidad. Ana Harff, cansada de la censura operada por la plataforma sobre sus producciones, realiza constantemente experimentos en donde deja evidenciada esta doble vara que abordaré a continuación.

Estrategias de opacidad como resistencia frente al ocultamiento

Además de contar con su página web, Ana Harff tiene una presencia fuerte en la red social Instagram, en donde actualmente tiene más de 88 mil seguidores.

Su presencia dentro de la virtualidad es muy activa y comparte regularmente no solo sus obras, sino los talleres que dará, sus servicios de fotografía y también denuncia la censura selectiva operada por dicha red social. Aquí lo que me interesa rescatar son las estrategias empleadas por la artista para bordear la censura operada por la plataforma y así accionar desde los límites o los márgenes de la misma.

En este sentido es que recupero lo planteado por Judith Butler, quien al referirse a las asambleas, sostiene que “lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible”.²⁶⁶ Podemos extrapolar esta aparición y reunión de cuerpos en un espacio público hacia la exposición de dichos cuerpos en la virtualidad, en donde, de una forma similar, a los cuerpos que no se ajustan a la lógica dominante les es negado el derecho a la aparición.

En este sentido es que me interesa abordar, además de las estrategias de denuncia, las estrategias de opacidad que utiliza la artista para intentar bordear la censura operada sobre su trabajo y así poder aparecer. Es decir, pensar como la artista intenta, desde los bordes, desde los márgenes, ejercer su *derecho a la aparición* dentro de este espacio virtual.

También considero que es interesante recuperar la construcción de conocimiento alrededor de las prácticas y estrategias que se emplean para continuar disputando el derecho a aparecer dentro de Instagram y distintas redes sociales: como les artistas bordean la censura aplicada a través de diferentes estrategias que podemos pensar como prácticas disruptivas que son compartidas, socializadas y replicadas en todo el mundo. A continuación, algunos ejemplos de las mismas:

Entre las estrategias empleadas la más difundida entre les artistas tiene que ver con tapar, con líneas, *stickers*, emoticones o tipografía, las partes de las fotografías que podrían resultar conflictivas, otra estrategia es la de *pixelar* esas mismas zonas (Ver figura 1). Harff en ocasiones utiliza más de una estrategia y combina el pixelado con textos que, al ser presentados como parte de la imagen adquieren mayor protagonismo (Ver figura 2), ya que si no son mostrados por debajo de la imagen y en una tipografía más pequeña.

²⁶⁶ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós/Planeta, Bogotá, 2017, p. 31.

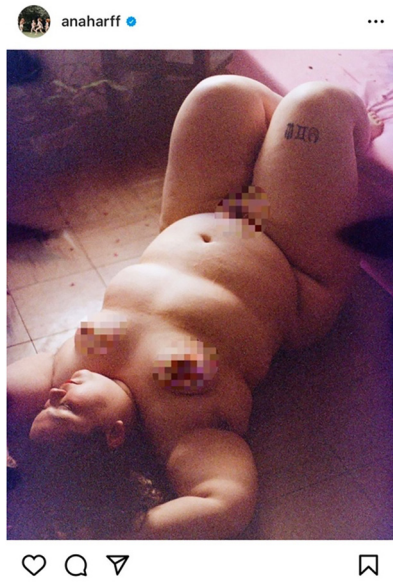


Fig. 1. Captura de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2022)



Fig. 2. Captura de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2022)

La doble exposición es una técnica fotográfica que implica exponer más de una vez el mismo fotograma resultando en imágenes superpuestas. A. Harff maneja muy bien dicha técnica, lo que le permite generar este tipo de composiciones, es decir que hay un componente azaroso en cómo saldrá esa superposición, pero también un estudio y un gran manejo técnico por parte de la artista. A través de estas dobles exposiciones Harff superpone, valga la redundancia, la segunda imagen a las partes del cuerpo que podrían ser censuradas por Instagram, resultando en composiciones que sí pueden permanecer en la aplicación (ver figura 3).



Fig. 3. Captura de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2021)

Otra estrategia consiste en utilizar una estética similar al mensaje que Instagram muestra cuando una publicación es eliminada para cubrir las partes del cuerpo que podrían ser censuradas.

Algunos de esos mensajes son editados y reformulados por ella misma. Por ejemplo, en la publicación de la figura 4 podemos leer:

Tu cuerpo desnudo va en contra de nuestras reglas de la comunidad. Censuramos tu cuerpo porque va en contra de nuestras Reglas de la Comunidad. Nosotros creamos estas políticas para apoyar y proteger nuestros intereses financieros y sociales. Posteo removido

por no sexualizar la desnudez o por no haber lucrado con un cuerpo femenino desnudo.

A simple vista el mensaje pareciera ser una simple notificación de Instagram, ya que respeta la estructura, tipografía y colores de la notificación que reciben les usuaries cuando algo de su contenido es eliminado, solo si nos detenemos en la imagen y leemos con cuidado el texto intervenido es que podemos apreciar la crítica de la artista.



Fig. 4. Captura de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2022)

Otras de las estrategias que emplea tienen un tono más irónico y humorístico, inscribiéndose en la larga tradición feminista de combatir desde el humor. Por ejemplo, en la figura 5 interviene digitalmente a la fotografía y le agrega un recorte de pezones leídos como masculinos por sobre los propios, porque Instagram no permite pezones leídos como femeninos, pero no tiene ningún inconveniente con aquellos leídos como masculinos. También tiene publicaciones en donde hace un compilado de capturas de pantalla de todas las notificaciones que recibe de contenido que es eliminado por una supuesta violación de las normas comunitarias, evidenciando visualmente lo cansador que resulta encontrarse todos los días con varios mensajes y notificaciones de ese estilo.

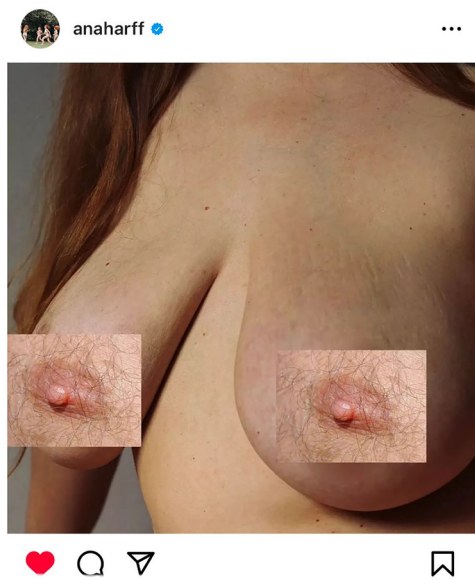


Fig. 5. Captura de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2021)

Harff también se dedica a investigar y exponer sus resultados sobre la doble vara que mencionamos anteriormente, que muchas veces resulta sumamente ridícula, en relación con cuáles son los contenidos –o los cuerpos– que se permiten y cuáles no.

Por ejemplo, en la figura 6 podemos ver una publicación de la artista en donde nos muestra un compilado de capturas de pantalla: en la primera nos muestra un collage realizado por ella en el cual interviene una fotografía de su autoría con la notificación de Instagram que le informa que fue eliminada por no cumplir con las normas, en dicha fotografía se podía ver un primer plano de un pezón leído como femenino. En la segunda imagen de la publicación vemos otro collage, realizado por la artista, de varias fotografías de cuerpos leídos como femeninos que tampoco cumplen con las normas comunitarias pero que no son eliminadas. En el texto de la publicación Harff se pregunta “¿de qué exactamente nos protegen las redes sociales?”. Casualmente las fotografías que no son eliminadas son de cuerpos femeninos que sí se ajustan

tan al ideal hegemónico occidental: blancos, flacos, lampiños, una de ellas muestra a alguien que se encuentra atada a una cama y otra disfrazada con un atuendo típicamente comercializado en los *sex shops* más tradicionales, todas con una estética más cercana a la de la pornografía *mainstream*; mientras que la fotografía de Harff es de una mama en la que podemos ver ciertas marcas de la piel y estrías, que todos tenemos pero que según el sistema perverso predominante no se ajusta a la estética hegemónica.

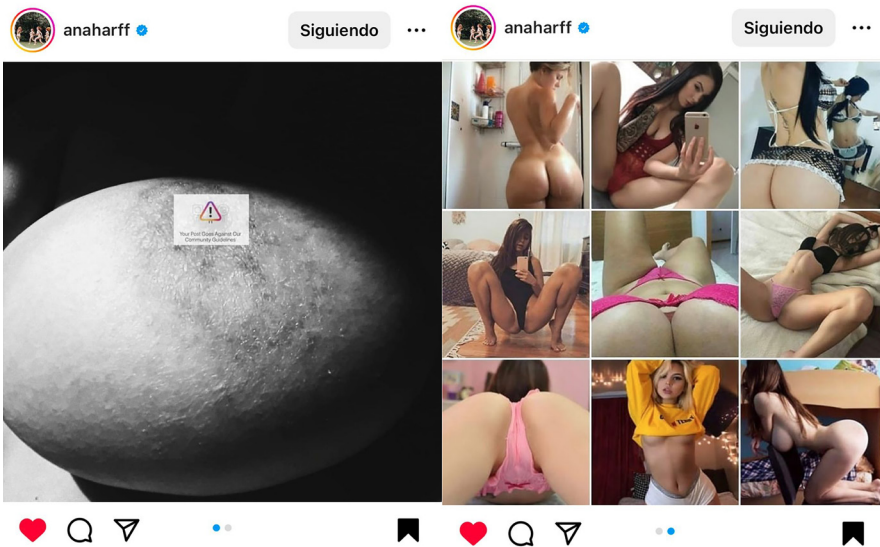


Fig. 6. Capturas de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff)

En la figura 7, otro compilado de imágenes y textos de la artista, Harff introduce la publicación con un texto convertido en imagen que dice “Cuerpos que sí, cuerpos que no. ¿Qué es válido para Facebook?”. La segunda imagen de la publicación es un descargo de la artista que explica lo que va a mostrar en las siguientes imágenes:

Como artista que trabaja con el cuerpo, la censura ha sido una constante en mi relación con las redes sociales, en especial Facebook. Al hacer parte de esta “comunidad”, nos proponemos a convivir con sus reglas para poder generar una red de contactos, clientes y visibilidad. Pero a la medida que pasa el tiempo, te das cuentas que dichas reglas no se reflejan ni igualitariamente ni justamente para todxs sus usuarixs.

Hay una sola regla valida: hay cuerpos que sí y cuerpos que no.

Cuerpos que cuentan con el permiso de Facebook de permanecer mientras que otros cuerpos están destinados a desaparecer. Pero, ¿cuáles son esos cuerpos?

(Todas las fotos a continuación son ejemplos reales de fotos mías eliminadas. Las fotos aprobadas por Facebook –hechas por terceros– fueron censuradas digitalmente por mí).²⁶⁷

Las imágenes de la tercera y cuarta diapositiva son collages en los que las imágenes de la izquierda pertenecen a los ejemplos de las fotografías que fueron eliminadas de la cuenta de Harff por no cumplir con las normas y las de la derecha son las imágenes que la artista denuncia por no cumplir con dichas normas pero que no son eliminadas por Instagram luego de haber sido revisadas. La quinta diapositiva repite este formato y le agrega un pequeño texto: la fotografía de la izquierda es un retrato subido por la artista que fue eliminada “por incluir desnudo o actividad sexual” y la de la izquierda muestra a una figura leída como femenina de espaldas, en ropa interior, con la mitad superior de su cuerpo dentro de un lavarropas, siendo empujada dentro por el pie de una figura leída como masculina que le hace *fuck you* con la mano.

Pareciera que los cuerpos gordos, los cuerpos con celulitis, estrías, cicatrices, vello corporal, etcétera, resultan más ofensivos y preocupantes para Instagram que la incitación a denigrar y someter a las identidades

²⁶⁷ Ana Harff (@anaharff), 25 de noviembre 2019, “Al final, ¿cuáles son los cuerpos permitidos en las redes? #censorship #censuraeninstagram #chegadecensura #censuradas” (Fotografías), en *Instagram*. Consultado en https://www.instagram.com/p/B5TQ_ZBAWsE/.

femeninas. La sexta diapositiva es una captura de pantalla de una noticia en donde se lee que desde Facebook censuraron fotografías compartidas por el museo de Bélgica de pinturas de Rubens por incluir desnudos. Y, la séptima y última diapositiva es una captura de pantalla de un comentario que recibió en una publicación: “no te gusta? No la uses”, frente a esto Harff responde que “Callar también es una forma de censura”.

Ana hace mucho énfasis en la importancia que le otorga a permanecer en un espacio que busca silenciarla y en la importancia de esto. Es por esto mismo que, para intentar poder hacer ejercicio de su *derecho a la aparición* busca formas de bordear las limitaciones impuestas por la plataforma, como las que vimos anteriormente, entre otras.

Aquí quiero aclarar que el objetivo no es criticar determinadas prácticas sexuales o a los cuerpos hegemónicos sino reforzar la pregunta que surge sobre por qué esas publicaciones son aceptadas y se les permite la permanencia dentro del espacio virtual, a pesar de no cumplir con las normas de la comunidad y en muchos casos siendo contenido denigratorio para las identidades femeninas, mientras que las fotografías de Harff son sistemáticamente invisibilizadas solamente por mostrar cuerpos que se alejan del ideal de belleza hegemónico occidental y de la noción de mujer-objeto de consumo.

En este sentido me interesa recuperar un interrogante que atraviesa toda mi práctica de investigación que plantea Griselda Pollock y que me resulta muy útil para pensar en lo que sucede con las representaciones visuales, en este caso en la virtualidad y la cotidianeidad. El interrogante planteado por Pollock es el siguiente: “¿por qué importa lo que la gente vea y aprenda en museos, galerías, libros de Historia del Arte y cursos universitarios?”.²⁶⁸ Frente a esto responde que tanto para su colega, Rozsika Parker, como para ella es profundamente importante y continúa presentando el siguiente ejemplo e interrogante.

Si se lleva a un niño a un museo para que aprenda sobre su patrimonio o lo que se considera patrimonio cultural del país en el que vive el

²⁶⁸ Griselda Pollock y Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, I.B. Tauris, Nueva York, 2013, p. 27.

niño y sólo ve representaciones de identidades blancas, masculinas y heterosexuales, y si sólo encuentra representaciones de mujeres y otras etnias o identidades sexo-genéricas en roles de servidumbre doméstica, rural o sexual, ¿qué sentido de sí mismo interioriza?²⁶⁹

Continúa respondiendo que si este niño no encuentra ninguna representación positiva de identidades con las que pueda identificarse y se encuentra borrado de la historia será sumamente difícil que pueda conocer el mundo desde una “perspectiva propia y valorada” cuando no encuentre ninguna representación “de sus semejantes en términos de valor y singularidad”.²⁷⁰ La autora concluye y sostiene que las generaciones están marcadas por lo que mostramos y contamos y lo que no mostramos y no contamos.²⁷¹ En esta misma línea me pregunto también: ¿Qué sucede con las identidades que se corren de la norma si no encuentran representaciones positivas en las redes sociales? Un espacio que hoy en día es parte del cotidiano para muchas personas. ¿Qué sentido de sí mismo y de otros pueden internalizar esas identidades a las que deberían proteger las normas comunitarias, si solo pueden acceder a imágenes hipersexualizadas, de cuerpos muchas veces irreales y retocados digitalmente, o que proponen una mirada denigratoria y pasiva sobre las identidades femeninas y disidentes?

Retomando la noción de *obras del descalse* de la teórica N. Richard, entiendo que las manifestaciones artísticas críticas, así como el pensamiento crítico, cuentan con un potencial para transformar en nuevas formaciones de sentido (Richard, 2013) aquellas marcas que dejan las construcciones históricas. De esa forma, la *crítica del lenguaje artístico como forma* podría llevar, en este caso, a que los usuarios virtuales cuestionen “los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada”.²⁷²

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2013, p. 92.



Fig. 7. Capturas de pantalla del perfil de Instagram de Ana Harff (@anaharff) (Harff, 2019)

El trabajo de artistas como Ana Harff resulta fundamental, ya que propone otra visión sobre los cuerpos, con otra lógica que no tiene que ver únicamente con la apariencia física, sino con cómo ocupamos y vivimos los espacios existentes y proponen la conformación de redes de apoyo mutuo y contención, en donde todes puedan compartir sus experiencias y vivencias y verse y ver corporalidades e identidades reales.

Ana intenta, con sus fotografías y sus denuncias a la censura selectiva, cambiar el paradigma (y los algoritmos), mostrando la diversidad existente en los cuerpos, así como la posibilidad de pensar en el desnudo no como algo sexual, sino como algo natural, proponiendo una mirada diferente hacia los cuerpos que permita una mayor liberación frente a los estándares impuestos. Es por esto que considero que sus trabajos pueden abordarse desde una perspectiva feminista, decolonial y desde los sures que continúe expandiendo las fronteras del arte.

Por último, traigo una cita de José E. Muñoz, quien propone pensar a la *utopía queer* como un *hacer, por y para el futuro*: “Lo *queer* es, esencialmente, el rechazo de un aquí y un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo”.²⁷³ Reconozco en esa insistencia del trabajo de Ana, una insistencia por exponer constantemente lo ridículo y lo absurdo de la censura, un potencial de disputa. También, en la insistencia por inundar las redes y los algoritmos con más y más imágenes que se corran de las normas para quizás lograr ampliar, de a poco, esos límites. Creo que es fundamental rescatar y socializar las diferentes estrategias que nos permiten resistir desde los márgenes, activar desde los propios límites de las redes, desde los límites de los cuerpos, intentando derribar las fronteras desde dentro de los espacios que buscan silenciar a esas identidades y esos cuerpos, a esos cuerpos que se resisten al borramiento y hacen presente su *derecho a la aparición*, pensando los límites, los lindes y las fronteras como espacios posibles de negociación y contacto.²⁷⁴

Referencias

ARE, Carolina, “A corpo-civic space: A notion To address social media’s corporate/civic hybridity” en *First Monday*, vol. 25, núm. 6 (2020). Consultado en <https://doi.org/10.5210/fm.v25i6.10603>.

²⁷³ José E. Muñoz, *Utopía queer*, Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020, p. 30.

²⁷⁴ Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal, Madrid, 2016, p. 16.

- BAL, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal, Madrid, 2016.
- BIDASECA, Karina, *Por una poética erótica de la Relación*. Ed. El mismo Mar, Buenos Aires, 2020.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós/Planeta, Bogotá, 2017.
- CALDEIRA, Sofia P.; De Ridder, Sander; Van Bauwel, Sofie, “Between the Mundane and the Political: Women’s Self-Representations on Instagram” (Entre lo mundano y lo político: auto-representación de las mujeres en Instagram) en *Social Media + Society (SM+M)*, 6(3), 2020. Consultado en <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305120940802>.
- CANSECO, Alberto (beto), *Marica temblorosa: sexo, discapacidad e interdependencia*. Editorial Asentamiento Fernseh, Córdoba, 2021.
- DANESI, Cecilia, *El imperio de los algoritmos*. Galerna, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022.
- HARFF, Ana (@anaharff). *Al final, ¡cuáles son los cuerpos permitidos en las redes? #censorship #censuraeninstagram #chegadecensura #censuradas* (Fotografía). Instagram. Consultado en https://www.instagram.com/p/B5TQ_ZBAWSE/. (25 de noviembre 2019).
- HARFF, Ana (@anaharff). *American Beauty. #35mm #analog* (Fotografía). Instagram. Consultado en <https://www.instagram.com/p/Ckti-09Zvrel/>. (8 de noviembre 2022).
- HARFF, Ana (@anaharff). *Desearo que los próximos años no necesite hacer esta censura sin sentido. Feliz cumple para mí y mis pezones. ❤️...* (Fotografía). Instagram. Consultado en <https://www.instagram.com/p/CUXrEehAR7w/>. (28 de septiembre 2021).
- HARFF, Ana, s/f, Página web de la artista. Consultado en <https://www.anaharff.com>.
- HARFF, Ana (@anaharff). *Por siglos las mujeres fueron excluidas de la historia del arte en cuanto creadoras. No teníamos independencia en nuestra voz creativa...* (Fotografía). Instagram. Consultado en <https://www.instagram.com/p/CWTNwaPAQ9K/>. (15 de noviembre 2021).
- HARFF, Ana (@anaharff). *Siempre molestar, nunca desistir.* (Fotografía). Instagram. Consultado en <https://www.instagram.com/p/Cf7h-TuauZQw/>. (12 de julio 2022).

- HARFF, Ana (@anaharff). *You can do better, algorithm. With love, the artists.* #movimentocorpolive #effyourbeautystandrs #freethenipplemovement (Fotografía). Instagram. Consultado en <https://www.instagram.com/p/CjjZjkBOzqJ/>. (30 de septiembre 2022).
- Instagram from Meta, (s.f.). *Normas comunitarias*. Consultado en https://help.instagram.com/477434105621119?cms_id=477434105621119.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (s.f.). *Tecnología*. Consultado en <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel3-Tema-4-26>.
- JONES, Amelia, “Generando problemas: las artistas femeninas ponen en escena el sexo femenino”, en *Youkali, Revista crítica de las artes y el pensamiento*, Número 11, 2011. Consultado en <http://www.youkali.net/youkali11-a-AJones.pdf>.
- LORDE, Audre, “Usos de lo erótico: lo erótico como poder” en *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007.
- MILLET, Kate, *Política sexual*, Ediciones Cátedra S.A, Madrid, 1995.
- MUÑOZ, José. E., *Utopía queer*, Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020.
- POLLOCK, Griselda, *Encuentros en el museo feminista virtual*, Editorial Cátedra, Madrid, 2010.
- POLLOCK, Griselda; Parker, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, I.B. Tauris, Nueva York, 2013.
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Fiordo, Buenos Aires, 2015.
- Portal Oficial del Estado Argentino, (s.f.). *Población Argentina*. Consultado en <https://www.argentina.gob.ar/pais/poblacion>.
- RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2013.
- Statista Research Department, (2 de febrero de 2023). Porcentaje de usuarios de algunas redes sociales en Argentina en 2022. Consultado en <https://es.statista.com/estadisticas/1218938/argentina-porcentaje-de-usuarios-por-red-social/>.
- Transparency Center (s.f.). *Desnudos y actividad sexual de adultos*. Consultado en <https://transparency.fb.com/es-es/policias/community-standards/adult-nudity-sexual-activity/>.

Frontera.

Territorios matérico-transitorios para una práctica artística basada en el entrecruzamiento y el diálogo

Sergio Domínguez Aguilar²⁷⁵

Yosi Anaya²⁷⁶

Xavier Cózar Angulo²⁷⁷

Darío Alberto Meléndez Manzano²⁷⁸

Pensar en la frontera a partir del arte y la academia ha sido un detonante fundamental en el trabajo al interior de nuestro Cuerpo Académico (CA). Al provenir cada uno de nosotros de horizontes distintos, hemos tenido que hallar un territorio en común, o al menos compartido de manera transitoria, para entender los procesos de investigación y creación de cada uno de los que conformamos el CA con miras a crear diálogos que interpelen las metodologías y procesualidades indi-

²⁷⁵ Adscripción: Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Correo electrónico: sedominguez@uv.mx. Líneas de investigación: Producción y reflexión de procesos artísticos contemporáneos; y, Creación y enseñanza de la plástica. Dirección ORCID: 0009-0006-2282-4723.

²⁷⁶ Adscripción: Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Correo electrónico: yanaya@uv.mx Líneas de investigación: individual: Las artes textiles y sus cruces en la sociedad; Colectivas: Alternativas en el Arte, y Producción y reflexión de procesos artísticos contemporáneos. ORCID: 0000-0002-1388-5288.

²⁷⁷ Adscripción: Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Correo electrónico: xcocar@uv.mx. Línea de investigación colectiva: Producción y reflexión de procesos artísticos contemporáneos; línea de investigación individual: El texto visual. Dirección ORCID: 0009-0004-5918-7022.

²⁷⁸ Adscripción: Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Correo electrónico: demelendez@uv.mx. Líneas de investigación: Producción y reflexión de procesos artísticos contemporáneos; y Arte y materialidad. Dirección ORCID: 0009-0000-3306-4164.

viduales. Nuestras prácticas están enraizadas en el diseño, la gráfica, el dibujo y el arte textil, y trazamos una zona de cruces desde tres campos materiales y/o disciplinares: el arte textil, el *fumage* y la instalación.

En el caso del textil, desarrollamos piezas conjuntas que se han presentado en el evento Art al Vent, en la comunidad de Gata de Gorgos, provincia de Alicante, España, donde incursionamos en un campo que no es necesariamente propio, sino que se trata de un lenguaje largamente abordado por nuestra colega Yosi Anaya. Es muy peculiar cómo cada uno de nosotros ha abordado el lienzo desde enfoques materiales o desplazamientos propios de su campo, pero intentando afincarse en la trama y la urdimbre del soporte. Planteamientos pictóricos, uso de *non-woven* con cubrebocas o empleo de materia capilar han sido ejemplos de cómo el grupo se ha planteado enraizar en esta disciplina que, dicho sea de paso, se desarrolla en otra dimensión temporal muy distinta a la lógica de la inmediatez en las que estamos ya insertos como especie.

Un segundo momento lo hemos encontrado a partir del uso del fuego como proceso de creación, donde profundizamos en una posibilidad de trabajo que apela a lo que Deleuze llama “devenir”. Si en un primer momento comenzamos por el devenir *textil*, en esta segunda fase nuestro devenir *humo* nos condujo a territorios igualmente sorprendentes. Entre marcas de cigarro, velas rituales de China, trazos ausentes con fuego y cinta adhesiva, los hallazgos de esta segunda fase nos están possibilitando afianzar una metodología de trabajo que apunta a diluir las fronteras autorales y auráticas que aún se defienden en la academia.

En cuanto a la instalación, con el uso de un soporte cúbico, partimos de un pretexto geométrico colectivo para conducir el discurso hacia las propensiones expresivas de cada cual con el propósito de, incidentalmente, conjugar las piezas a fin de que devengan en un montaje con cruces intertextuales.

La casa que me habita

Sergio Domínguez Aguilar

... un estilo es la propiedad que tienen aquéllos de los que habitualmente se dice “que no tienen estilo ...”. No es una estructura significativa, ni una organización bien pensada, ni una inspiración

espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla. Es un agencia-
 miento de enunciación. Tener estilo es llegar a tartamudear en su
 propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo
 sea realmente una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar,
 sino de tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero
 en su propia lengua.²⁷⁹

A partir del uso compartido de la técnica del *fumage*, así como de la
 reflexión de los planteamientos de Deleuze y Parnet en torno al “diálogo”,
 se desarrolló la pieza *La casa que me habita* (figuras 1 y 2). La imagen
 se desenvuelve incorporando aspectos del discurso plástico y temático
 individual antecedente y permitiendo la contaminación de esas refe-
 rencias iniciales en el acto que surge al generar la forma mediante un
 elemento etéreo y en constante fluctuación. Lo gráfico deviene en ritual
 con la combustión de materia fugaz. La evolución de la pieza se cons-
 tituyó en ejercicio de sobreescritura que hizo que la imagen transitara
 sin pretender imitar, sino acontecer a tientas, pues “En la vida hay una
 especie de torpeza, de fragilidad física, de constitución débil, de tarta-
 mudeo vital, que constituye el encanto de cada uno”.²⁸⁰

Por lo anterior, la búsqueda de un estilo, de una zona de certidum-
 bre cimentada en el dominio pleno de un tema o un modo práctico de
 resolver, carece de importancia cuando se opta por “ocurrir” sin la pre-
 tensión de asegurar un resultado que garantice la afirmación de una
 supuesta identidad discursiva y procedimental. Se puede así iniciar un
 estado de conciencia en el que el planteamiento dicotómico “yo-otros”
 al menos sea puesto en entredicho. Se aprende en la medida en que
 existe disposición no sólo para acopiar y reiterar, sino también para
 subvertir lo que ya se conoce. Para ello, errar, mostrar debilidad, y “ser
 un extranjero en su propia lengua”, son cualidades que distinguen la
 espontaneidad de la reflexión, y la seguridad del dogma respecto a la
 incertidumbre de la conjetura.

²⁷⁹ Deleuze, G. y A. Parnet. *Diálogos*. España: PRE-TEXTOS, 1980, p. 8.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

Bajo esta lógica, la experiencia obtenida en la construcción de la imagen aportó zonas de intersección ambiguas animadas por la necesidad de contener y la imposibilidad de controlar. Si bien el resultado muestra fachadas, figuras y objetos icónicos, aparecen a la vez de manera sutil y dispersa vestigios no planificados a través de quemaduras con colillas de cigarro, esquemas y signos incompletos apilados o dispersos entre veladuras por el desdibujamiento de grafismos mediante la superposición de ciclos de borrado y la acumulación de hollín. En suma, el empleo del *fumage* y el cuestionamiento de las pautas creativas individuales deja abierto un proceso cuyo aporte se enraíza en lo social dada la revalorización intersubjetiva de materiales simples en su constitución, pero complejos en su potencial expresivo y significativo.



Fig. 1. *La casa que me habita* (detalle superior); 2021; Fumage; Carbón y transgrafias sobre papel de algodón; 152 x 200 cm.

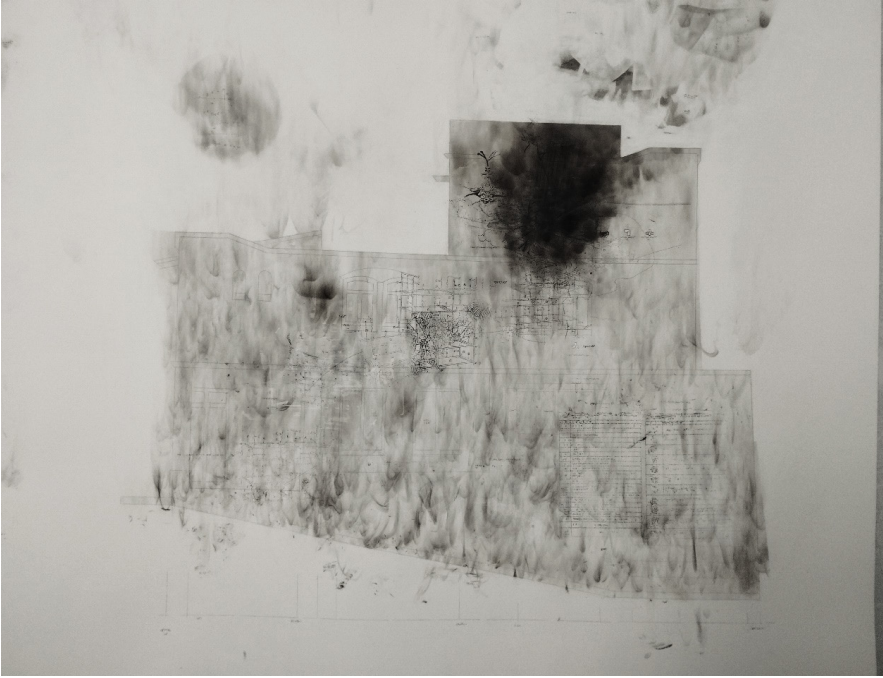


Fig. 2. *La casa que me habita* (detalle inferior); 2021; Fumage; Carbón y transgrafías sobre papel de algodón; 152 x 200 cm.

Ensayo para examinar un cuerpo dócil

En un sentido, el poder de normalización obliga a la homogeneidad; pero individualiza al permitir las desviaciones, determinar los niveles, fijar las especialidades y hacer útiles las diferencias ajustando unas a otras. Se comprende que el poder de la norma funcione fácilmente en el interior de un sistema de la igualdad formal, ya que en el interior de una homogeneidad que es la regla, introduce, como un imperativo útil y el resultado de una medida, todo el desvanecido de las diferencias individuales.²⁸¹

²⁸¹ Foucault, M. (2002, pág.89). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Esta serie, que surge de un formato compartido con los demás integrantes del CA, es un acercamiento a los conceptos de *homogeneidad* y *desviación* como instrumentos de escrutinio para la articulación de saberes. Se integra por diez cubos de policarbonato de 15×15×15 cm. cada uno, cargados con distintas cantidades de colillas de cigarro consumidas y acopiadas durante tres años, así como frases calificadoras y clasificadoras escritas con marcador de cera sobre cada uno de los lados de los contenedores. En el aspecto técnico, los objetos resultan parcos en la factura, pero insistentes en el factor pragmático, por lo que la intencionalidad se orienta hacia dominios de lo material, lo procesual, lo conceptual y lo vivencial.

Las piezas están planteadas a modo de vitrinas con materiales relacionados con lo anómalo, lo remanente y lo nocivo. Se enfocan en la reflexión acerca del vínculo entre lo regular-ortopédico y lo informe. Debido a su transparencia, exhiben una visión panóptica de la escoria y el deterioro depositados en recipientes nítidos y fríos que, cuando se exponen a la luz natural, se empañan debido a la liberación de vapores cargados de veneno. Por tales condiciones, la obra es una acción de encapsulamiento residual de un hábito pernicioso en rejillas o retículas para exhibir la desviación, para medir, examinar, clasificar y, en síntesis, moldear lo repugnante y racionalizarlo.

A diferencia de otras propuestas de investigación-creación con este tipo de productos reciclados, en las que se busca denostar un residuo tóxico desde una mirada exterior, esta instalación es una especie de autorretrato debido a que el tabaquismo es un hábito que forma parte de la experiencia cotidiana del autor, lo cual plantea un posicionamiento fenomenológico plasmado mediante una propuesta visual que conjuga nitidez y opacidad, irregularidad y estructura. No se trata, por tanto, de la recolección de basura y la emisión de juicios de valor acerca de los desperdicios nocivos de “otros” para presentarlos como proceso de investigación o creación artística, sino de un ejercicio subjetivo de autoconocimiento mediado por las normas y consignas sociales.

En consecuencia, el conjunto pretende ser un ensayo que especula el autoconcepto del autor, afectado por la representación social sobre la adicción a las sustancias y efectos en el consumo de tabaco en tan-

to hábito catalogado actualmente como transgresión a los estatutos sanitarios y el bien común.

Realizado a finales de 2021, desde un planteamiento visual poético suscitado por el acercamiento a distintas ideas de M. Foucault en relación con los temas de la bio-política, la locura y el cuerpo como objetos de saber y poder, este trabajo inédito, materializado en un soporte establecido de manera colegiada, provee continuidad y diversificación a un proyecto permanente de experimentación gráfica que abarca formatos bi y tridimensionales, en el que se recalca la materialidad a partir de sus raíces y derivaciones simbólicas.



Fig. 3. *Ensayo para examinar un cuerpo dócil* (toma de conjunto en interior); 2021; Colillas de cigarro en cubos de policarbonato/marcador de cera; Dimensiones variables (diez cubos de 15 cm por lado).



Fig. 4. *Ensayo para examinar un cuerpo dócil* (detalle de pieza en exterior); 2021; Colillas de cigarro en cubo de policarbonato/marcador de cera; 15 cm por lado.

Una maja y tres majes

En la banderola creada por los cuatro integrantes del CA para su exhibición en la exposición de arte textil internacional *Art al Vent XIX* en 2022 en la provincia de Gata de Gorgos (Alicante, España), la estrategia consistió en encontrar y acordar un tema como punto de partida para el concepto y el proceso de trabajo. La discusión destacó en algún nodo de las intervenciones, nociones sobre la obra “Maja desnuda” de Francisco de Goya.

De ahí que, con una intención lúdica, se estipulara el título de la pieza como “Una maja y tres majes”, para referirse a los integrantes del CA y al lugar de exhibición de la manta. Se definieron dimensiones y tiempos para el desarrollo de los segmentos realizados individualmente, así como el plazo para la integración final de cada tramo intervenido como una sola banderola.

En el segmento propio (Fig. 5), se estableció como premisa una paleta alusiva a la bandera española (amarillo, rojo y negro). Otra constante fueron los motivos del primer plano: la representación típica de

cuatro manos trazadas con estencil y una aplicación dual del color (negro/rojo) con círculos azul-violeta en el centro y letras inscritas dentro de cada elemento (M/A/XE/S). Para el fondo, se optó por generar una trama con distintas gradaciones de amarillo, sepia y negro, a modo de mosaico. La aplicación contrastada y puramente gráfica del color y la simplicidad icónica surgieron de la inquietud de dar continuidad a lo realizado años atrás en un curso sobre la técnica del Bogolán, con la participación de tres integrantes del CA.

Cabe reconocer que el desarrollo del segmento fue realizado “a ciegas”, sin que mediara diálogo o retroalimentación entre los colegas del CA sobre sus avances y decisiones prácticas debido en gran medida a lo demandante de las tareas institucionales remotas pautadas por las medidas sanitarias por la pandemia de COVID-19; únicamente, hasta algunos días previos a la entrega para su unión por medio de la costura, se pudieron mostrar y conocer los resultados de cada segmento y conciliar las variables morfológicas que se consideraron más pertinentes para el ensamble final de la banderola.

No obstante, el desarrollo en solitario –circunscrito en el distanciamiento social– hizo posible una dinámica de trabajo sumamente tenaz y productiva. El resultado –la convivencia de las cuatro fracciones (Fig. 6)–, da cuenta de una integración, más que orgánica y armoniosa, de identidades disímiles con un afán en común: transitar territorios, hurgar y desdibujar límites, devenir gremio/eventualidad/ente creativo.

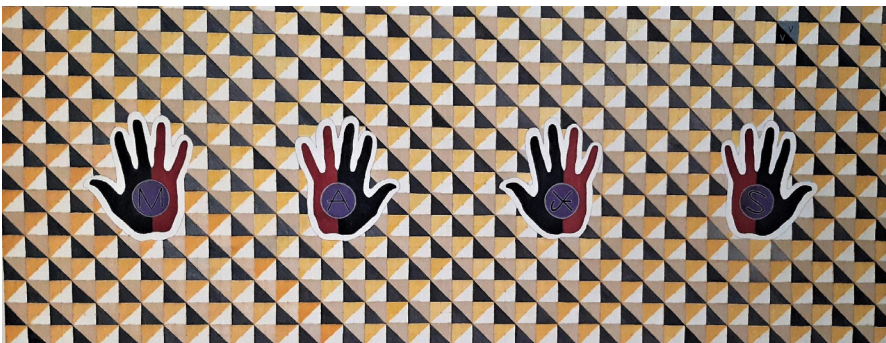


Fig. 5. *Una maja y tres majes* (segmento); 2022; Rotuladores permanentes sobre manta cruda; 65 x 163 cm.



Fig. 6. *Una maja y tres majes*; (Obra completa. Autores, de arriba hacia abajo: Darío Meléndez, Yosi Anaya, Sergio Domínguez y Xavier Cózar); 2022; Mixta sobre manta cruda; 260 x 163 cm.

Proceso, rastro y reparación

Yosi Anaya

Perfection is but the sum of imperfect parts.

(La perfección no es más que la suma de las partes imperfectas.)²⁸²

Mis profesores en la universidad eran poco ortodoxos. Se atrevieron a decirnos: “todo es proceso”. A medida que esta idea se arraigó en mí, me embarqué en un camino inusual. Desde entonces, el aspecto más importante en mi práctica artística ha sido el proceso. Es donde pienso y hago. Y en ese sentido, la noción de proceso marca un territorio liminal, una frontera entre lo conocido y lo desconocido para trabajar la imaginación con las manos, con los ojos y, a veces, con todo el cuerpo. Y más recientemente, colectivamente, concierne a la interacción.

Roland Barthes habla de la muerte del autor, y de que es el espectador quien completa la obra, quien la interpreta, recibéndola o rechazándola.²⁸³ Sin el lector/espectador, la obra se mantiene inacabada. Sin embargo, aunque él/ella se aproxime a la obra, en la obra confluyen una variedad de textos o escrituras. Una variedad de significados y hasta de autores. Con el humo nos hemos embarcado en una ruta incierta, en un proceso continuo, donde la obra es interpretada, cambiada, observada por otros hacedores que somos nosotros mismos, autores y espectadores a la vez, que de alguna manera intervinimos. El mismo Barthes se refiere a la obra como ‘un espacio multi-dimensional’²⁸⁴ en que confluyen diversas escrituras, algunas originales, que se combinan y chocan. Entonces aquí tenemos una definición de Frontera –frontera que encontramos en el humo–. Y el humo, más que otros medios, nos llevó a un intento de balancear lo desconocido y lo que una vez fue lo acertado. No llegamos a una conclusión, sino a una continua redefinición, pulsando desde cada interior hacia fuera, para la exploración de uno mismo.

²⁸² Alfred Arteaga, *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. 1997.

²⁸³ Roland Barthes, “The Death of the Author” en *Image Music Text* 1977 Fontana Press, London. P. 146.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 146.

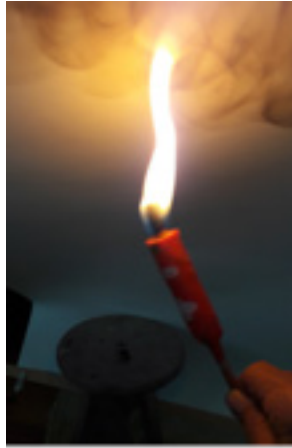


Fig. 7. *La flama y la vela china.*

El acto y momento de encender una vela es crítico. Yo usé velas chinas rituales que tienen una varilla de bambú en lugar de una mecha, haciendo una llama grande e intensa en comparación con una vela normal. Yo diría, una llama peligrosa. El proceso implicaba, pues, estar muy atenta a la pulsación de esa flama que marcaba sus huellas en el papel. Pulsante, en varias intensidades, nunca del todo constante.



Fig.8. *Apagando la vela.*

La frágil marca de la llama se puede comparar con el concepto multifacético *el rastro* de Derrida.²⁸⁵ No es sólo la marca de un camino, de un inesperado camino palpitante expresado, sino que las huellas (o rastro) de la flama, también denotan una ausencia.: la marca de la materialidad transformada, consumida y de lo que ya no está, siendo el rastro la parte ausente de la presencia. Es decir, como para Derrida, la vela, la madera, el cartón o el bambú consumidos, quemados casi como una ofrenda al papel, toman su importancia cuando ya no está el signo, y es cuando éste tiene significado. En este caso, deja una estela de humo y hollín, espacio donde yace el significado. En la ausencia del signo y en este caso, la llama (el fuego mismo) tampoco es algo estable o permanente en sí, y el significado ocurre en ese juego del momento y en lo que queda, del momento, de mi intención y la huella.



Figs. 9 y 10. Remiendos al papel ahumado y quemado.

La parte subjetiva implica cierto miedo en el acercamiento. Aquí estamos hablando de materiales inflamables. Es decir, el proceso implica peligro y requiere toda la atención por parte del explorador-practicante. ¡Nunca se puede llegar a ser tan hábil como para controlar el fuego! Su movimiento, convirtiéndose en humo, parece tener su propia voluntad, su propia voz en la realización de una obra. Está determinado además por la manera en la que corre el aire en el espacio, el posible viento, la presión. La llama no permanece estática. Siempre quiere bailar, crecer y consumir lo que pueda.

²⁸⁵ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1976).

Con tal inestabilidad, las ideas preconcebidas sobre el resultado del trabajo no son válidas aquí. Tales ambiciones se consumen a medida que el movimiento y las medidas de seguridad siguen su curso. Se pone toda la atención en la distancia de la flama al papel, en el movimiento y en el tiempo, la llama-humo en el Presente es la que deja la huella/el rastro. Estos instantes imprimen simultáneamente su presencia y su ausencia: lo que ya no está y lo que está. Lo que fue y lo que queda, a través de un proceso absolutamente efímero, inesperado, de una presencia que presenta su pasado. El material determina el fuego. El fuego determina el humo. El humo determina la huella.

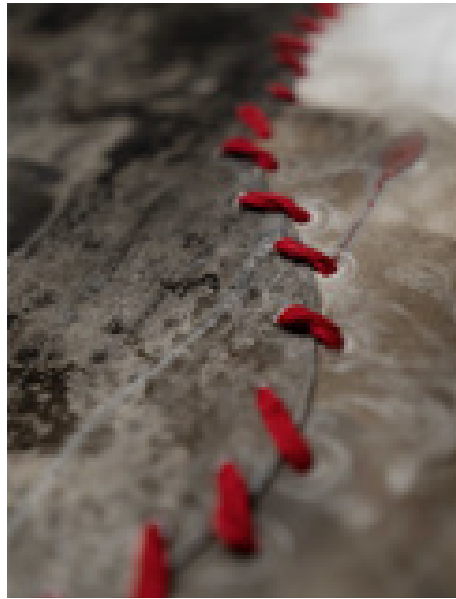


Fig. 11. *Detalle remiendo a lo ahumado.*

La huella es vulnerable, impermanente, frágil y cambiante. Estamos en el territorio de Frontera: el *futuro*, grabado en el *presente* se convierte en su *pasado*. La huella es a la vez presencia y ausencia en el *presente*.

Aunque comencé con la intención de hacer un dibujo de humo, la inmaterialidad del material tomó el control, determinando los constantes momentos de movimiento mientras movía la llama debajo de la

superficie del papel. El propio medio se apoderó y determinó el dibujo. Mi obra se llama *Reparo*, pues trato de remendar esa falta de control, esa diferencia entre la intención y lo sucedido. Una cadena interminable de significantes. Un constante caminar en la Frontera tanto material como inmaterial. Soy sólo una autora parcial, mientras que la llama es determinante.



Fig. 12. *Reparo*; 2021; Yosi Anaya; Papel, humo e hilos; 250 X 150 cm.

Sudario In Memoriam

Xavier Cózar

“Algo en el mundo nos obliga a pensar.
Este algo es objeto no de reconocimien-
to sino de un encuentro fundamental.”

Deleuze

Como parte de los acuerdos alcanzados –principalmente de modo virtual– para el abordaje de la acción colectiva, el *fumage* como acción, pretexto y justificación, permitieron la exploración multitemática a partir de tendencias, momentos y estilísticas de corte individual. Particularmente, la pieza en creación, además de constituirse en un desplazamiento disruptivo en tanto la técnica, el formato y el soporte, fue también de orden catártico.

Simultáneamente al proceso creativo, situaciones, reflexiones y vivencias de índole personal contribuyeron a una decantación por temáticas e iconografías desde una perspectiva metafísica: la trascendencia de lo óntico, la fragilidad del *soma*, y la dilución de la *psique*. Todo ello, aglutinado por la sensación de pérdida de una persona en extremo cercana, quien transitara en múltiples ocasiones por etapas críticas desde el *bios*, el *tánatos* y el *logos*.

Dicha afectación, impactó de manera irremediable en el *pathos* individual; dimensión desde donde, más allá de la mera retórica, medió como interventora de un acto personal traumático y a la vez catártico, en que la plasmación de un ícono permitió de modo artístico y terapéutico aliviar pesares, preocupaciones y ansiedades. Así, la emulación de un ícono religioso cargado de simbolismo, universalidad y pregnancia en el consiente colectivo de un importante segmento de la población mundial como lo es el sudario de Turín, permitió el acercamiento y la prevalencia de un signo In memoriam, ante la –entonces aparentemente inevitable– pérdida. Y es que, de acuerdo con la sistematización aristotélica, la Retórica abarca una “teoría de la argumentación”, eje principal que la articula con la lógica demostrativa y con la filosofía [...], una “teoría de la elocución” y una “teoría de la composición del discurso”.²⁸⁶

²⁸⁶ Ricoeur, P. (1997). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis, 1977, p.15.

La sumatoria de factores implícitos como la técnica, el soporte, la temática, y la producción icónica derivaron en un producto que, si bien no resulta original en su concepción, sí es auténtico y legítimo en su apropiación: la plasmación visual de un vestigio corporal que, tras la agonía concede –en mi opinión– nobleza y pureza en la inercia de un *soma* colapsado. Con una doble intencionalidad, humo y ceniza se constituyeron como *index* y símbolo; a la vez que dan cuenta del rastro en el trazo y su consecuente forma y discursividad, aluden a la consecuencia de la materia orgánica tras su cremación, hecho que puede traducirse también como reducción y rastro de aquello estado... pero también ido. (figuras 13, 14 y 15).



Fig. 13. *Sudario In Memoriam*; 2021; Fumage y esgrafiado sobre papel de algodón; 152×200 cm.



Fig. 14. *Sudario In Memoriam* (detalle); 2021; Fumage y esgrafiado sobre papel de algodón; 152×200 cm.

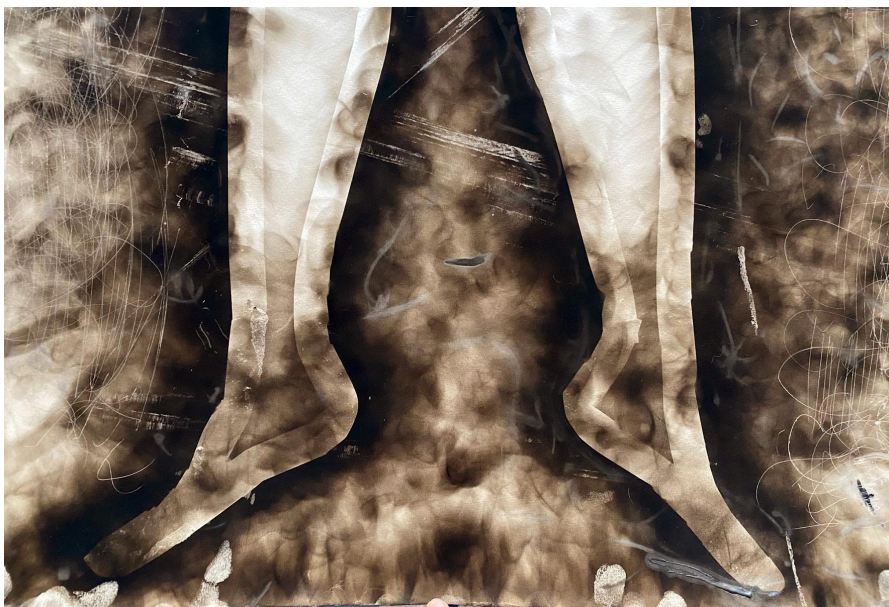


Fig. 15. *Sudario In Memoriam* (detalle); 2021; Fumage y esgrafiado sobre papel de algodón; 152×200 cm.

Persistencia de la memoria

Del mismo modo que con la técnica de *fumage*, pero en esta ocasión desde una propuesta de ensamble –instalación tridimensional modular y transversal–, se discutió y reflexionó sobre una nueva línea sobre la cual disertar, concluyendo así la conveniencia y viabilidad del *cuco*; por tanto, se procedió a la interpelación de los modelos conceptuales personales desde donde fuera posible la construcción de nuevos diálogos y posturas plásticas-visuales.

Como condición única para su realización, era la medida de la unidad modular: cubos –sólidos o huecos– de 15 cm por lado; por otra parte, la apropiación, abordaje, materiales, técnicas, tema y acabados quedaban sujetas a la libre decisión por parte de cada autor, permitiendo, a través de sesiones virtuales de intercambio de puntos de vista, el tránsito de ideas que pudieran enriquecer sendas visiones y derivar en productos de mayor complejidad conceptual, técnica y visual, especialmente considerando su integración e interacción en una sola instalación.

Para el caso personal, una vez más, las vivencias momentáneas contribuyeron decisivamente en el abordaje creativo, impulsando como eje catalizador a la memoria –cognitiva y emocional–, así como su persistencia en tanto aprendizaje y modelación de la personalidad. De tal construcción binomial surgió *Persistencia de la memoria* (Figuras 16 y 17), serie de diez piezas que abordan signíca y simbólicamente la complejidad del pensamiento y las imbricaciones neuronales, idiosincrásicas y vivenciales que nos permitan-posibilitan-obligan a pensar, proceder y acumular recuerdos de todo tipo, a saber: cultural, emocional, traumático, irracional, saurio, pasional, afable, disruptivo, sublime y melancólico; cada uno de ellos, representados por un color distinto, a veces sutilmente similar, otras, diametralmente opuesto. Asimismo, la integración del elemento pétreo como “anclaje” de esos recuerdos, almacenados en el corto, mediano o largo plazo en función de una conveniente supervivencia del día a día.

Cabe resaltar la intención metafórica y *preciosista* de las piezas generadas; ello, en el afán de rescatar la génesis formativa de cada uno de los participantes, quienes desde su propio nicho creativo refrendamos la riqueza del concepto de *frontera* a partir de cada una de las aproximaciones, paradigmas e intervenciones logradas durante el proceso y el resultado.

Aunque desafortunadamente la instalación no ha logrado concretar, ya sea su difusión en un recinto cultural o su divulgación en el espacio público, prevalecen algunas incógnitas respecto al ensamblaje, pues a pesar de la multiplicidad de posibilidades existentes y de la sugerencia e insinuación del espacio físico y contextual, la convivencia –armónica o contrastada– de las 40 piezas, concederá las más diversas lecturas sobre tal instalación.



Fig. 16. *Persistencia de la memoria* (conjunto); 2021; Hilos de fibra de algodón/poliéster de 100 gr. y piedra de mármol, en diez cubos de cartón de 15×15×15 cm. cada uno, cubiertos interiormente con pintura acrílica negra.



Fig. 17. *Persistencia de la memoria* (detalle); 2021; Hilos de fibra de algodón/poliéster de 100 gr. y piedra de mármol, en diez cubos de cartón de 15 × 15 × 15 cm. cada uno, cubiertos interiormente con pintura acrílica negra.

Una maja y tres majes

En ocasión del evento Art-al-Vent, ya referido y contextualizado anteriormente, de nueva cuenta la virtualidad jugó un rol importante en la discusión, definición, planteamiento y proyección de la obra colectiva (Fig. 6); al igual en la pieza de *los cubos*, las limitantes eran mínimas: 1. El formato establecido en la convocatoria, y 2. El prorrateo sectorial de una sección del lienzo.

A nivel personal, ámbito y contexto vivencial condujeron en esta ocasión mi premisa acerca del textil como medio utilitario, y a la vez que expresivo, desde donde fue posible establecer como reflexión entimemática la relación entre arte y utilidad, entre lienzo artístico y lienzo homeostático, entre visualidad y funcionalidad, entre metáfora y descripción. Así, el hipersaturado consciente colectivo, la familiaridad con aquellas terminologías y prácticas, otrora cuasi exclusivamente médicas, se tornaron de dominio público y modificaron el paisaje visual y cognitivo en torno a la supervivencia, el autoconfinamiento y la reclusión volitiva en aras de la continuidad.

Bajo tales pulsiones, el irremediable relativismo en torno a propagandas y parafernalia, resultaron abrumadoramente pregnantas y propositivos ante una necesidad estética de aludir la esencia estoica y resiliente del ser humano, además del reto de integrar tal postura en una pieza concebida para su exhibición en espacios abiertos, en los que el público pueda satisfacer de algún modo la aridez de estímulos visuales vivenciales que sustituyeran a aquéllos generados por iconografías difundidas a través de pantallas de los diversos dispositivos promovidos por la tecnología.

En tal tenor, el segmento aportado por mí a la pieza denominada *Una maja y tres majes* (Fig. 18), aborda dicha reflexión, aunada a una resolución auditiva, considerando el ámbito geográfico de exhibición, donde el viento activaría el sonido de los cascabeles, como un llamado a la interacción presencial, cerrando así el ciclo de creación y consumo de la obra presentada de manera conjunta por los cuatro creadores involucrados.



Fig. 18. *Una maja y tres majes* (segmento); 2022; Mascarillas quirúrgicas tricapa de polipropileno, hilvanadas sobre manta cruda; 65×163 cm.

Exhalación

Darío Meléndez

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis.

José Gorostiza

La mayor parte de los trabajos realizados anteriormente con fuego tenían como base una representación, generalmente de un ser, de un objeto o de una escena ausente, cuya presencia buscaba ser invocada mediante el humo. Ya fuera la imagen de mi abuelo fallecido, de un objeto perdido o de una fotografía de mi infancia, la obra previa hecha con esta materia buscaba una suerte de reencuentro simbólico. Dentro del campo del arte²⁸⁷ solo algunas veces había explorado el humo por sí mismo sin intención representacional alguna. Ahumar una obra hasta cubrirla de negrura o dibujar líneas de humo en un vidrio habían sido las mayores exploraciones en este sentido. (Fig. 19)

²⁸⁷ Aclaro que, dentro del arte porque durante mi infancia y adolescencia, muchas veces tuve contacto con el fuego de distintos modos. Quemar un terreno de varias hectáreas, carbonizar el árbol de navidad en la chimenea de la casa y velar a los muertos en el panteón del pueblo eran actividades relativamente comunes en esas épocas y considero que han influido en mi práctica artística actual. Aludiendo a los planteamientos de Deleuze, estos actos constituían una suerte de preimagen que definitivamente abonaron el sustrato de esta línea de investigación. Ver más en: Deleuze, G. (2007, *passim*), *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus.



Fig. 19. *Oclusión*; 2016; Humo sobre obra enmarcada; Grafito, acuarela, tinta y acrílico sobre papel; 21 x 14 cm.

Por lo anterior, y dado que en este trabajo colaborativo se buscó explorar un territorio incierto e intermedio, comencé situándome frente al soporte sin tener una idea clara de hacia dónde partiría. Cansado también de la representación, decidí abordar, más que mi propia imagen en un sentido mimético, una serie de rastros y marcas que exploraran mi propia corporalidad. Para ello arranqué con un autorretrato táctil que fue dejando poco a poco rastros en carbón sobre el soporte. Iniciando por la parte superior, los dedos y los trazos comenzaron por recorrer/registrar la boca, los dientes, las encías y los tejidos circundantes. Así iba avanzando el trabajo, en una especie de trazo espiral centrífugo cuyo punto de partida fue la boca.

Posteriormente mi pareja, la también artista Getzabet Cortés, quien se encontraba en ese momento apoyándome en la preparación del

soporte (un papel de dos metros de altura), se acercó a mirar lo que sucedía. Sin decir mucho al respecto, le pedí que continuase el tacto mientras yo trazaba, desarrollando de esa manera la exploración táctil desde otra epidermis. A diferencia de mi autoexploración, mucho más lineal, centrífuga e incisiva, que resultaba en líneas agudas, tensas y cortantes, la presencia de ella modificó el dibujo haciéndolo más suave gracias a su tacto. Pareciera que dibujamos y tocamos el mundo de la misma manera.²⁸⁸

Posteriormente, tomé un grupo de velas de sebo y comencé a ahumar la pieza comenzando esta vez desde la parte baja para ir ascendiendo poco a poco hasta ahumar los trazos con carbón que se localizaban en la parte superior. Había en este sentido una sensación ascendente y vertical generada por el humo. Con la finalidad de que el hollín realmente se depositara en la superficie, fue necesario inclinar el soporte en diagonal para alcanzar diversas intensidades tonales. Después de esto hice una pausa de varios días.

Transcurrido algún tiempo y tras leer una frase del colega Sergio Domínguez en la que describe que su proceso sucede dentro de una “cámara-hábitat de nicotina y vacilaciones perennes”, noté el paralelismo con el proceso que estaba llevando. En vez de encontrarme dentro de una habitación, me hallaba ciertamente aprisionado dentro de mi propio cuerpo tratando de buscar una imagen que no recurriera a referentes externos. No estaba tampoco necesariamente intoxicado por nicotina, sino por humores como los que me impulsaron a generar las marcas táctiles que fueron apareciendo en el soporte. Por otro lado, las reescrituras gráficas, las vacilaciones y los balbuceos que están implícitos en el trabajo del colega Sergio y en las reflexiones de Deleuze de las que partimos, se espejean con los trazos táctiles, discontinuos y multiformes que nunca terminan de construir un cuerpo unitario, sino que apelan a las multiplicidades del yo.

²⁸⁸ Cf., Maslen, M. y Southern, J., (2014, *passim*) *Drawing projects, an exploration of the language of drawing*. Londres, Black Dog Publishing.

En ese sentido fue que seguí trazando y ahumando sobre el soporte para superponer las distintas fases de este cuerpo humoral y abierto que se ha ido configurando al paso de los días. Sin embargo, en esta segunda fase de ahumado, si bien se conservaba de manera general la sensación de verticalidad y ascendencia del humo; el trazo del mismo fue modificado por ráfagas de viento debido a que la obra se trabajó al aire libre. En este momento, lo imprevisible e incierto que ya se apuntaba desde los contenidos teóricos, fue más que patente al sumar, al factor de lo incontrolable de la herramienta y la presencia de otro cuerpo, el trazo del viento.

En una tercera y última fase de desarrollo de la obra realizada tras una sesión de intercambio con mis colegas, re-dibujé con carbón fragmentos de las sensaciones corporales que en esta ocasión tenían un sentido ascendente. Estos trazos surgieron principalmente de la parte central de la obra y poco a poco fueron subiendo hacia el centro de la misma, ascenso subrayado por la acción del fumage que fue realizado en esa dirección. En este punto, la imagen iba ganando complejidad y se enfatizaba un aspecto de desdoblamiento o multiplicidad que ya comenzaba a hacerse visible desde fases anteriores. Me detuve en este punto pues al parecer la noción de territorio incierto o de espacio intermedio, convocado por el humo era bastante vibrante. En el caso de mi exploración ese terreno desconocido se situó desde el plano corporal. No en su representación anatómica, sino en una iconicidad sugerida debido a que se partió de sensaciones corporales que no tenía una correspondencia visual precisa. Es decir, al ir recorriendo mi propio cuerpo lo estructural, visible a partir de la línea, se fue trenzando con lo humoral, impreso en el soporte mediante el humo, en una conjunción que parece evocar que no somos exactamente un individuo, sino que dentro de nosotros habitan otras tensiones, complejidades y desdoblamientos que continuamente se empalma, interpelan y fagocitan. O en palabras de Rimbaud “Je es un autre” y el dibujo y el humo son materia que me permite atisbar esos espacios intermedios e íntimos que nos conforman. (figuras 12-14).



Fig. 20. *Exhalación* (proceso); 9.9.2021; Carbón vegetal y humo sobre papel de algodón; 200 x 122 cm.



Fig. 21. *Exhalación* (fragmento).



Fig. 22. *Exhalación* (fragmento).

¿Tesseracto?

Lo modular como herencia de minimalismo de los años 60 siempre me ha parecido fascinante por su relación con la geometría y sus resonancias cognitivas. En el caso de mi aproximación a la colaboración usando módulos cúbicos con el CA, mi interés se volcó en el soporte mismo y en el proceso. El cubo como espacio compositivo y posibilidad de exploración espacial fue lo que abordé en este diálogo fronterizo con el campo del diseño. Al momento de estar decidiendo de qué materiales haría los cubos quedé fascinado por la estructura para armar un cubo de papel que copié de una caja de cartón hallada en una papelería escolar.

Tras copiar, trazar y cortar a mano la estructura de los diez cubos que conformarían la pieza, decidí que no era necesario llegar a la noción de contenedor armado. Por sí mismas, las formas y los trazos previos

me parecían suficientemente poderosos para proponer algo. A la par, estaba leyendo sobre los simbolismos del cubo y esquemas compositivos, pero sobre todo, revisaba material sobre el tesseracto, es decir, el desfaseamiento del cubo en el espacio tiempo.²⁸⁹

Sin pretender ser un modelo del tesseracto o de las estructuras compositivas estudiadas, lo que sucedió en estos 10 soportes fue un progresivo y desenfadado juego de trazos estructurales sobre los soportes abordados. En ellos, hice un uso caótico de puntos áureos, proporciones séptimas, arcos de círculos y uniones de puntos y planos tomando como base la estructura del soporte mismo. Quizás en el fondo, por lo que apuesta este desdoblamiento es por dotar de dinamismo a una estructura sólida y monolítica mediante un pequeño jam geométrico. Una irrupción de lo orgánico en un orden estructural serio y ortodoxo que quizá animó a figuras como Mendieta o Bourgeois cuando, en etapas iniciales de su carrera, tuvieron que coexistir con el orden geométrico minimalista. (figuras 15 y 16)

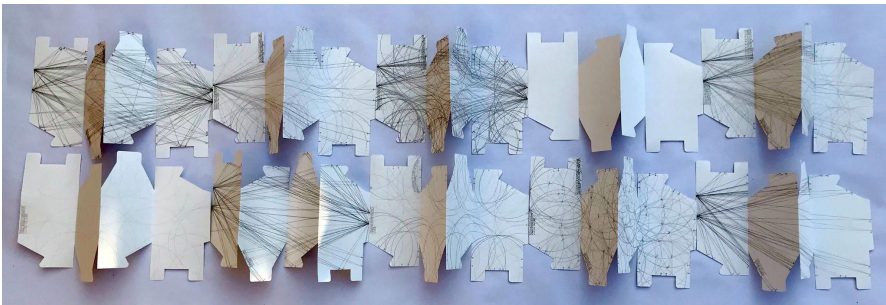


Fig. 23. *¿Tesseracto?* (conjunto); 2021; Grafito sobre papel en planos de 17 x 14 cm cada uno.

²⁸⁹ Cf., Pedoe, D. (1979), *La geometría en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

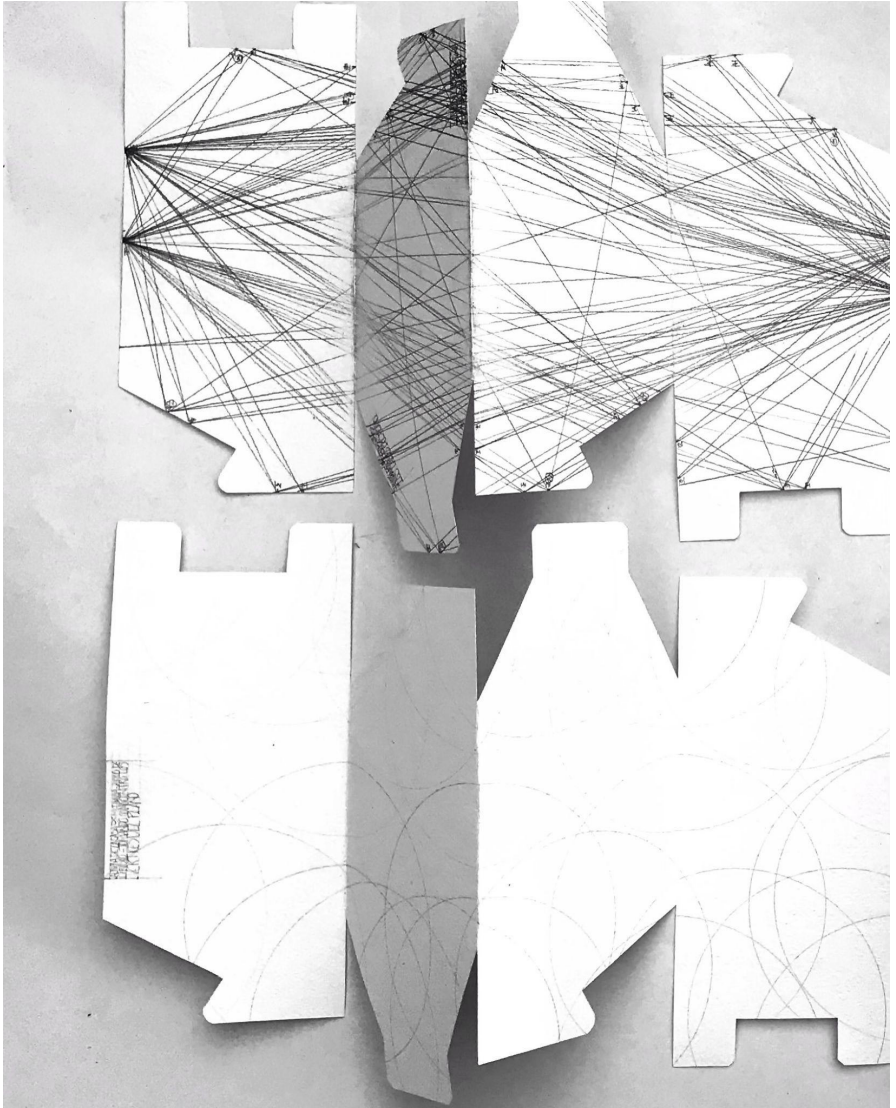


Fig. 24. ¿Tesseracto? (detalle).

Una maja y tres majes

Acostumbrado a trabajar desde dinámicas muy energéticas, físicas y de algún modo más inmediatas como el caso del humo, el desplazamiento hacia zonas reflexivas e incluso de temporalidades casi sacras como el arte textil, me situó en una dimensión extraña de la que apenas puedo dar cuenta. Resultado de la colaboración para el evento de arte textil *Art al vent*, pergeñé un primer acercamiento a través de un autorretrato. El planteamiento de esta pieza me fue sugerido por el título mismo, *Una maja y tres majes*, y en una clara alusión a la postura de la maja de Goya, más la fuerte presencia de la tela que me hacía pensar en sábanas, realicé lo siguiente.

Me recosté desnudo sobre la manta que había dispuesto sobre mi cama y me puse frente a un espejo horizontal en el que podía contemplarme. Sin saber muy bien hacia dónde ir, comencé a trazar con marcador negro algunas líneas sobre la tela que intentaban captar, tanto lo que veía en el espejo, como la vista directa de mi carne. Después de un par de sesiones matutinas de trabajo con esa misma dinámica, sentí que el trazo inicial estaba finalizado, pero consideré que la obra aún estaba muy lejos del territorio propuesto, pues me mantenía dentro del campo netamente dibujístico sin apropiarme o dejarme afectar por el textil. Con esta inquietud, fue que decidí incorporarme en la pieza usando mi propio cabello para saturar aún más el trazo, de modo que se lograra un autorretrato que es a la vez dibujo interpretativo y reliquia en el sentido más primario de la imagen.

Ahora bien, esa idea me llevó a aprender a trenzar el cabello para ir formando hilo con el que bordé mi imagen poco a poco, milimétricamente, a otro ritmo que me es totalmente ajeno. Y es verdad, en el textil uno de los ingredientes secretos más preciados es el tiempo.²⁹⁰ Tiempo que no tuve para terminar la pieza, pues su ejecución, según mis cálculos, requeriría al menos unos 8 meses de proceso para comenzar a cristalizar en algo más significativo. Por ello mismo, no considero que la pieza sea tal, se trata de apenas un proceso germinal, un balbuceo capilar, pervirtiendo los términos de Deleuze (Fig. 25).

²⁹⁰ Romero, G., *Bordado pictórico*, Los cinco elementos de la técnica, Barcelona, Gustavo Gili. 2022.



Fig. 25. *Una maja y tres majes* (proceso).

No obstante, estos trazos iniciales me hacen pensar en lo que puede llegar a cuestionar esta imagen. En primer lugar, el desnudo pertenece, generalmente, al género femenino o a algún sector de la disidencia, por lo que un autorretrato de desnudo masculino cisgénero mostrando el cuerpo es ya un tanto anómalo. En un segundo momento, este cuerpo pertenece a un hombre mexicano de raíz indígena. Asunto que me hace pensar en las políticas de representación, en las que el cuerpo desnudo normalmente se aborda desde una cierta hegemonía de raza.²⁹¹ Y finalmente, ésta es una obra que se muestra en espacio público, desde los balcones en Gata de Gorgos, España, por lo que la dimensión biopolítica tomaría más revuelo en un espacio de éstas características. Sin poder ofrecer certezas por el momento, sino como una zona de posibilidades, este ejercicio seminal parece apuntar en aquellas direcciones. (Fig. 24)

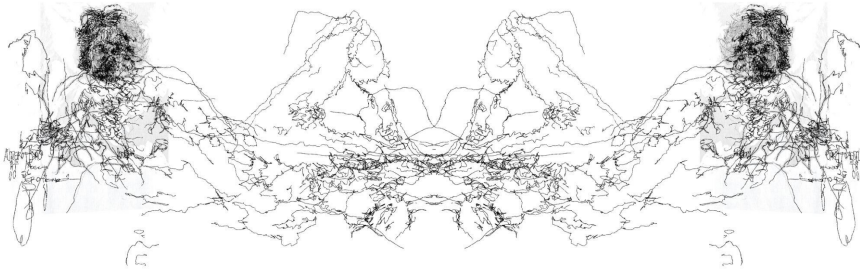


Fig. 26. *Una maja y tres majes* (segmento); 2022; Marcador y cabello humano sobre manta cruda; 65 × 163 cm.

Conclusiones

Las comunicaciones hasta aquí descritas sobre el uso de los distintos formatos, temas o materiales compartidos para la producción artística esbozan asuntos pendientes por reflexionar desde una perspectiva crí-

²⁹¹ Uno de los referentes artísticos más contundentes en esta línea de trabajo es la serie de autorretratos eróticos de Francisco Toledo, quien en los años 90 ´s cuestionó los paradigmas acerca de la representación del hombre indígena. Ver más en Artsy (s.f.). *Francisco Toledo, Self-portrait 37 (Autorretrato 37)*, 1995. Recuperado el 16 de abril de 2023, <https://www.artsy.net/artwork/francisco-toledo-self-portrait-37-autorretrato-37>.

tica tanto colectiva como individual. Al igual que en toda interacción cara a cara, la complejidad de las contingencias plantea retos por cuanto los resultados de esos encuentros no están preestablecidos, sino que se ajustan constantemente mediante la negociación y el reconocimiento y actualización frecuente de las identidades involucradas. En este sentido, el afirmar que los procesos emprendidos y sus resultados son por completo satisfactorios y fluidos, sería simplificar y, por lo mismo, menguar la experiencia.

En cambio, en el afán de optar por una práctica auténticamente reflexiva, se propone poner atención en las zonas problemáticas, liminares, indefinidas, bajo una actitud de sorpresa que permita cuestionarse acerca de aquello que se piensa, dice o hace en toda interacción, pero que, por la inmediatez del día a día, permanece difusa en los tópicos abordados. Vale entonces cuestionarse sobre áreas que hacen experimentar sensaciones de éxito o fracaso ¿Por qué se catalogan así? ¿De dónde provienen y hacia dónde se está dispuesto a trabajar para obtener respuestas más certeras, asertivas y significativas?

El trabajo en colectivo –sea circunstancial o periódico–, entraña una tarea por demás laberíntica, enmarañada. Conciliar intereses, tiempos, recursos, niveles de compromiso, entusiasmo, curiosidad, empatía, requiere de cualidades y actitudes que deben ser desarrolladas a través de la interlocución con apertura mental y sistematicidad. De lo contrario, puede tornarse en una labor tortuosa y espontánea motivada por factores externos al propio deseo de ser y hacer de los involucrados. De ser así, más que una posibilidad para el diálogo puede conducir a un acto alimentado por la simulación, la esquizofrenia epistémica y el productivismo académico.

Dicho esto, se puede vislumbrar un concepto –al menos transitorio– de frontera, situado en las prácticas que dan margen y sustancia a este texto. Una frontera es la migración de la certidumbre enraizada en el hacer autoral hacia un territorio incógnito en donde se deben o pueden reformular las premisas iniciales en pro de entrecruzar perspectivas, colisionar trayectorias para descomponerlas, tropezar en terrenos in-

formes, “confundir géneros”,²⁹² pepenar formas, historias y procederes para ponerlos en circulación en otras direcciones. En suma, más que un lugar o un objeto, frontera es una circunstancia, un accidente, una incoherencia sistémica que trastoca la conciencia, que contamina a quien la percibe, obligándole no sólo a adaptarse, sino potencialmente a llevar a cabo una metamorfosis que aporte probabilidades de inteligibilidad.

Como es posible dar cuenta, la divergencia en las aproximaciones estéticas por parte de cada uno de los creadores interventores, consolida la igualmente diversa noción de *frontera*, entendida ésta en el más abierto de los sentidos y vinculada a contextos de tipo semántico y bordes difusos, desde donde se enriquece denotativamente la riqueza conceptual y semántica que cada uno de los participantes expone, imprime, infiere y sugiere.

Con base en lo anterior, es posible concluir también que la concepción y conceptualización de cada una de las piezas expuestas y descritas en su forma y fondo ha devenido en series de índole sumamente ecléctico, donde la diversificación de visiones y acciones dan por resultado productos que invitan a generar un *habitus* en tanto creadores e interactores de piezas, donde la integración de visiones aplica de igual forma para la creación de nuevas piezas y nuevos retos.

De igual modo, para abundar sobre los procesos involucrados en el desarrollo de esta colección –a la par del compromiso empeñado en la producción individual–, es posible equiparar la producción artística colectiva con la producción de textos en coautoría; ello, con fundamento en la praxis teórico-académica que involucra la observación reflexiva, el planteamiento de hipótesis, la búsqueda y asimilación de datos e información relativa, análisis de hallazgos, elaboración de diagnósticos y pronósticos en el plano estético, así como la derivación en la generación de imaginarios. Todo ello, sin desdeñar los aspectos sintácticos como la composición, el estudio en profundidad a través de variantes formales, cromáticas y conceptuales que apuntalen la búsqueda y la intención creativa.

Así, el concepto de *frontera* no solo alude a su acepción idiomática inmediata de *poner o colocar enfrente*, sino también a los múltiples vín-

²⁹² *Ibid.*

culos asociativos con los que coexisten, a saber: Semántico, mental, geográfico, disciplinar, emocional, económico, ideológico y sinnúmero más; todo ello, vertido oportunamente en el Coloquio de la Red Arte en Frontera, del cual deriva esta publicación. En tal sentido, la frontera no sólo es límite, sino también es coexistencia, particularidad e integración... sin fusión ni dilución.

Finalmente, cabe destacar la riqueza y necesidad en la exploración inter, multi y trans frontera, ya sea éstas de orden epistémico, estilístico, disciplinar, paradigmático, dogmático, secular, estético, representativo, técnico, etcétera, desde donde es posible abundar en el rigor y abatir la rigidez del pensamiento individual, para ser socializado y devenido en nuevos constructos relativos al claro, pero también difuso, ámbito de la coexistencia de seres y saberes en los que la frontera no es el límite, sino apenas el comienzo...

Referencias

- ARTEAGA, A. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. 1997 Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- ARTSY, Francisco Toledo, Self-portrait 37 (Autorretrato 37), 1995. Recuperado el 16 de abril de 2023, <https://www.artsy.net/artwork/francisco-toledo-self-portrait-37-autorretrato-37>, (s.f.)
- BARTHES, R. "The Death of the Author" *Image Music Text*, trans. S. Heath. London: Fontana Press, 1977.
- CROSBY, A. & Adams Stein, J. "Repair" *Environmental Humanities* (2020) 12 (1): 179–185. Research Article | May 01 2020, Duke University Press <https://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article/12/1/179/165250/Repair>.
- DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference* (*Writing and Difference*, p. 416), 1976.
- DERRIDA, Jacques. "Letter to a Japanese Friend," in *Derrida and Difference*. Ed. David Wood and Robert Bernasconi. Warwick: Parousia, 1985.

- Stanford Encyclopedia of Philosophy. Jacques Derrida. *First published* Wed Nov. 22nd, 2006; *substantive revision* Fri Aug. 27th, 2021, en: <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>.
- “The 400+ year old Japanese art of *kintsugi* (golden repair) or *kintsukuroi* (golden joinery)” Sep. 19th, 2019, en: <https://medium.com › kintsugi-and-the-art-of-repair-life...>
- DELEUZE, G. *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007.
- *Difference and Repetition*. A&C Black. DELEUZE, G. y A. Parnet (1980). *Diálogos*. España: PRE-TEXTOS, 2004.
- FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- GEERTZ, C. *Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social*. *American Scholar*, vol. 49, N° 2, 1980, págs. 165-179, 1980.
- GOROSTIZA, J. *Muerte sin fin*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MASLEN, M. and Southern, J. *Drawing projects, an exploration of the language of drawing*. Londres, Black Dog Publishing, 2014.
- PEDOE, D. *La geometría en el arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- RICOEUR, P. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis, 1997.
- ROMERO, G., *Bordado pictórico, Los cinco elementos de la técnica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2022.

¡Los pibes al museo!²⁹³

Experiencias artísticas de Extensión Universitaria para construir un puente entre saberes

Nicolás Bang²⁹⁴ y Ana Pifano²⁹⁵

Introducción

No *pasarle Kvida al Tiempo* fue una muestra realizada en el año 2019 en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”,²⁹⁶ como cierre de una serie de talleres de arte-correo y poema visual llevados adelante en diferentes instituciones que albergan a jóvenes²⁹⁷ en conflicto con la ley penal de la Provincia de Buenos Aires. Estos talleres estuvieron dictados por docentes y estudiantes de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), que en su rol extensionista programan y llevan adelante tareas pedagógicas en espacios no formales. Está fue la primera muestra institucionalizada que realiza el colectivo de extensionista “El Vendaval” que estaba con-

²⁹³ La palabra “piba” o “pibe” es un modismo rioplatense para denominar afectuosamente a las /os. jóvenes.

²⁹⁴ nicolasbang@gmail.com. Extensionista, docente en las cátedras de Historia de las Artes Visuales I y Epistemología de las Artes e investigador dentro de las líneas de la epistemología de las artes/cultura visual en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

²⁹⁵ anapifanoana@gmail.com. Docente de las cátedras Identidad Estado y Sociedad en Argentina y Latinoamérica e Historia Social General B e Investigadora en temas de políticas socioeducativas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

²⁹⁶ https://www.gba.gob.ar/museo_pettoruti.

²⁹⁷ Cabe aclarar que los jóvenes que participaron de la experiencia abordada en el presente trabajo se identificaban todos con el género masculino por esto se utiliza siempre el masculino al nombrarlos.

formado para esa época por Lucila Ortega, Juan Cruz Pedroni, Luisina Raciti, Lucía Álvarez, Nicolás García, Nicolás Bang, Federico Urtubey, Ana Contursi y un grupo de jóvenes que transitaban por las propuestas de taller que este grupo brindó en diferentes instituciones del sistema penal juvenil de la Provincia de Buenos Aires.

La intervención llevada adelante en la sala Microespacio del Museo reunió una selección de lo producido a lo largo de seis años en sus talleres, desde abril de 2014 hasta agosto de 2019. Haciéndose eco de un amor desmedido por lo experimental y lo híbrido, no hay categorizaciones que nos permitan enmarcar estos procesos dentro o fuera de una u otra disciplina del arte, dentro y fuera de una u otra institución.

Estos cruces, diálogos, tensiones, espacios de intersección e intercambio que se dieron en el marco de la experiencia son el objeto de este trabajo. En este trabajo nos proponemos generar una serie de pesquisas en torno a lo proyectivo de la propuesta curatorial de la muestra *No pasarle kvida al tiempo*, poniendo en relevancia la disrupción en un Museo de Arte de experiencias de taller en los contextos anteriormente citados, y haciendo énfasis en ciertos procesos de retorización que los jóvenes realizaron a lo largo de muchas intervenciones propuestas en la extensa experiencia extensionista.

Creemos necesario hacer varios recorridos descriptivos de los actores e instituciones que juegan, en este texto, como vertebradores/modeladores de subjetividades. Denominaremos territorio al lugar físico/geográfico/afectivo que interconecta a muchos actores con intereses variados. Lugar, tipología del ser que presenta la posibilidad de concretar relaciones intersubjetivas y construye sentidos en la/el otra/o y con la/el otra/o. Es por ello que centraremos el aparato descriptivo en tres ejes:

- a. La actividad extensionista y la construcción/conformación de un colectivo de arte.
- b. Los dispositivos del Sistema Penal Juvenil Bonaerense (SPJB) pertenecientes al Organismo Provincial de Niñez y Adolescencia (OPNyA) y el Museo Provincial de Bellas Artes Pettoruti. Con quiénes se construye contexto.
- c. La intervención territorial/institucional del colectivo “El Vendaval”.

La actividad extensionista y la construcción/conformación de un colectivo de arte

La UNLP en su propuesta institucional reconoce como funciones primordiales la enseñanza, la investigación y la extensión, en su artículo 17, define la Extensión universitaria como un proceso educativo no formal de doble vía, planificada de acuerdo a intereses y necesidades de la sociedad, cuyos propósitos deben contribuir a la solución de las más diversas problemáticas sociales, la toma de decisiones y la formación de opinión, con el objeto de generar conocimiento a través de un proceso de integración con el medio y contribuir al desarrollo social.²⁹⁸

La doble vía se vincula a una perspectiva que propicia el encuentro y diálogo de saberes y prácticas.

Más allá, y más acá de esto, coexisten dentro de la Universidad diferentes convocatorias a proyectos, cada una de ellas tiene su particularidad.

- a. La convocatoria ordinaria, con tres niveles de complejidad
 - los programas -organizados en torno a grandes temáticas- que buscan dar continuidad a equipos y proyectos con trayectorias consolidadas generando una oportunidad para que profundicen en las articulaciones, formación y sistematización de experiencias en períodos de 4 años;
 - los proyectos que comprenden el desarrollo de acciones planificadas de nuevos equipos con aprobación de la Universidad;
 - las actividades, que se proponen como intervenciones iniciales ejecutadas en facultades o colegios, para las actividades hay convocatorias específicas y extraordinarias.
- b. La convocatoria específica, que apunta a planes anuales de intervención en los Centros Comunitarios de Extensión Universitaria a partir de la construcción colectiva de una agenda de problemas.
- c. Las convocatorias extraordinarias que tienen temas específicos que emergen de la coyuntura.

²⁹⁸ Estatuto de la Universidad Nacional de La Plata, p. 9. 2008. Disponible para su consulta en: https://unlp.edu.ar/institucional/unlp/gobierno/estatuto_unlp-4287-9287/.

- d. Las convocatorias provenientes del Ministerio de Educación de la Nación, principalmente de la Secretaría de Políticas Universitarias.

Atraviesa estas diferentes convocatorias, y los proyectos que en las mismas son presentados, la discusión sobre los sentidos, objetivos y modos de abordaje de lo que en nuestra Universidad es llamado “Ex-tensión”. Coexisten proyectos pensados desde el diálogo de saberes y la construcción colectiva de conocimientos entre los saberes, prácticas, espacios y actores universitarios y los saberes, prácticas, espacios y actores comunitarios -en el marco de la cual se incluye la experiencia que es objeto de este trabajo-; con proyectos que aún se sitúan en una lógica que entiende que la universidad “sale” o “va” al territorio a depositar, compartir sus saberes.

La Facultad de Artes para 2022 registra cuatro programas (entre los que se encuentra “El Vendaval, arte, encierro y subjetividades”), cuatro proyectos acreditados en la convocatoria ordinaria y cuatro en la específica y 14 proyectos aprobados en convocatorias del Ministerio de Educación de la Nación.

Repasemos la trayectoria que ubica al colectivo “El Vendaval” dentro de los proyectos de la Facultad de Artes. Pero antes, dada la utilización de la categoría de “colectivo” es necesario conceptualizar un poco.

Cuando definimos a un colectivo artístico entendemos que un grupo de artistas aúna criterios y establece mecanismo poéticos y políticos para territorializar sus prácticas y expandir sus modos productivos, el ideario de colectivo breva por la unión de fuerzas e intereses en pos de construir una estética con el otro, la construcción de un colectivo demanda puja de intereses y hasta un poco de suerte para que esos intereses se alinean y generen energía posible para encaminar la acción colectiva.

Ahora sí, con la necesidad de historizar, haremos un ejercicio genealógico del colectivo El Vendaval. Este surge en el año 2014 como fruto de un trabajo final de la asignatura Epistemología de las Artes de la Facultad de Artes, que tenía como objetivo pensar acciones de intervención artísticas teniendo en cuenta la valoración del conocimiento en la producción.

Este trabajo final presentado por una estudiante, es evaluado por la cátedra, la cual le ofrece desarrollar la propuesta en alguno de los dispositivo de alojamiento de jóvenes en conflicto con la ley penal que posee el estado de la provincia de Buenos Aires, ya que la cátedra tenía contactos laborales en los dispositivos del Organismo Provincial de Niñez y Adolescencia (OPNyA).²⁹⁹ Es así que, luego de llevar adelante el proyecto medio año deciden armar un grupo para presentarse a la convocatoria de selección de proyectos de Extensión de la UNLP año 2015.

Con este fin, es presentado un proyecto de intervención transdisciplinar³⁰⁰ donde la matriz del mismo es el proyecto presentado por la estudiante (ahora Lic. Ana Contursi) y algunas mejoras que habían surgido con la experiencia de ese medio año.

Posteriormente se suman al colectivo Sol Massera (Lic. en Artes Visuales) y Verónica Ríos (Lic. en Historia de las Artes con una vasta experiencia en teatro comunitario).³⁰¹ La anécdota describe que la génesis del proyecto fueron las aulas de la Facultad de Artes y una asignatura en particular, donde los modos de divulgación y producción de conocimiento son problematizadas y está presente el desarrollo de acciones en el territorio. Este grupo llevó adelante dos años de experiencia de intervención en el territorio y se consolidó el grupo de extensionistas.

Una vez consolidado el grupo, se invitó a otra cátedra de la Facultad de Artes, Epistemología de las Ciencias Sociales, materia que se inscribe en el plan de estudios de Historia del Arte Orientación Artes Visuales. En esta acción de vinculación se sumó Lucía Álvarez que para ese

²⁹⁹ Organismo Provincial de Niñez y Adolescencia, institución oficial del estado provincial que tiene como misión el ejercicio de corresponsabilidad en el cuidado sobre niñxs, y adolescentes con intervención de la justicia.

³⁰⁰ Tomamos aquí los aportes de Santiago Castro Gómez quien sostiene que, dentro del paradigma del pensamiento complejo lo transdisciplinar tiende puentes al diálogo transcultural de saberes. La realidad no puede verse de modo fragmentado y/o compartimentado, no se pueden parcelar el conocimiento y la experiencia. Lo “inter” propone intercambios pero deja intactos los fundamentos de las disciplinas, en cambio lo transdisciplinar afecta su quehacer, supera la idea de fragmentación y va hacia la idea de ligar las diferentes formas de construir conocimiento. Cf., Castro Gómez Santiago, *“Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”*, en Palermo, Zulma (compiladora); *Des/descolonizar la universidad*. CABA, Del Signo, 2014.

³⁰¹ Verónica Ríos es una de las fundadoras de la compañía “Los Locos del Andén”, emblemática en la ciudad de La Plata. Además, ejerce la función de agente del estado provincial en el Ministerio de Desarrollo de la Comunidad, con amplia experiencia de campo en la intervención comunitaria.

entonces comenzaba su ayudantía en la cátedra anteriormente mencionada. De aquí en más el colectivo se ha ido reconfigurando año tras año con bajas y altas de integrantes, sumando nuevos perfiles y transformando sus propuestas.

Durante el período 2016, en el primer año de gobierno de la alianza Cambiemos, las extensiones universitarias en contextos de encierro fueron suspendidas, en el marco de un cese y revisión de los convenios y articulaciones de las Universidades. Buscando una forma de seguir funcionando, los talleres de “El Vendaval” se articularon con un proyecto de voluntariado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP en la realización de una película con los jóvenes de La Casita de los Pibes (Fundación Pro Comunidad, barrio Villa Alba, La Plata). Los talleres mantuvieron la modalidad transdisciplinaria en función de aportar herramientas para la producción audiovisual (cine, escritura, plástica, fotografía, actuación, etcétera.) coordinando y diseñando encuentros con las/os jóvenes y aportando materiales.

En el 2017, con apoyo y financiamiento de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP mediante del Programa de Apoyo a la Producción Artística (PAR), se logró crear y realizar junto a otros colectivos el “Primer Encuentro Nacional de Experiencias Artísticas en Contextos de Encierro - Voces en Resistencia” llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes en diciembre de 2017.

En el período 2018-2019 se llevaron adelante, una vez obtenidos los permisos por parte del estado provincial, una serie de talleres en dos instituciones del sistema penal juvenil, Centro Hogar de Tránsito y Centro de Recepción La Plata. En estos talleres se realizaron actividades centradas en el Arte Correo y la Poesía Visual. Llegamos aquí al punto en el que se ubica la presente experiencia.

Los dispositivos del Sistema Penal Juvenil Bonaerense (SPJB) y el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti con quienes se construye contexto.

Así como la realidad se construye, los contextos no son dados, sino que son producidos por las/os seres humanos/os en conjunto e inte-

racción con otras/os. Cada sujeto es un texto que se encuentra con otro y genera un contexto.

En el apartado anterior describimos ciertos aspectos de la institucionalidad del quehacer extensionista, las convocatorias dentro de la Universidad, los proyectos y programas de la Facultad, las cátedras, etcétera. Para el abordaje del caso que nos ocupa es necesario particularizar en las otras institucionalidades que tejen el entramado de esta experiencia.

Por un lado, tenemos al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, el Museo fue fundado por iniciativa del Círculo de Bellas Artes, fundado en 1920 y lleva el nombre de su segundo director³⁰². Es la colección pública de artes plásticas más importante de la provincia de Buenos Aires³⁰³ y del país, con más de 3.300 obras, entre ellas obras de grandes maestros bonaerenses y argentinos. Cuenta con diferentes salas (temporaria, sala microespacio, espacio vidriera, sala patrimonial) salones (Salón de Arte Joven, Salón de Artes Visuales Molina Campos), una biblioteca especializada en arte, un área de extensión, un área de educación, un observatorio audiovisual y diversas y dinámicas propuestas.

En su sitio web postula “Pensamos y trabajamos la cultura como herramienta para la inclusión social, promoviendo el acceso igualitario a propuestas de calidad en toda la Provincia.”³⁰⁴

Por otro lado, tenemos al Organismo Provincial de Niñez y Adolescencia (OPNyA). Este centra sus prácticas en el marco del paradigma de los Derechos Humanos bajo las prácticas jurídicas que conllevan las leyes 13.298 de Promoción y Protección Integral de la Niñez y 13.634 de Fuero de Familia y de la responsabilidad penal juvenil. Abandonando la Ley del Patronato de la infancia y poniendo las formas jurídicas al contexto internacional y los convenios firmados por el Estado Nación a nivel Internacional.

³⁰² Emilio Pettoruti (1892-1971), pintor platense, hijo de inmigrantes italianos, siendo muy joven fue becado para estudiar en Europa. Muchos artistas argentinos hicieron este camino, en el marco de momentos fundacionales de los circuitos de arte donde se esperaba, desde las instituciones oficiales, que estos jóvenes se formen en el arte clásico europeo. La Europa a la que arriban estos artistas se encuentra atravesada por las vanguardias y esta impronta recorre su obra posterior en nuestros países.

³⁰³ Cabe destacar que la provincia de Buenos Aires es la que concentra la mayor cantidad de población del país con más de 17.500.000 habitantes de los 46 millones totales que arrojó el censo Nacional de Población Hogares y Viviendas realizado en 2022.

³⁰⁴ Consultado en https://www.gba.gob.ar/museo_pettoruti.

Para el ejercicio de la ley se organizó el modelo administrativo institucional en base a dos Subsecretarías y una Dirección de enlace.

- Subsecretaría de Promoción y Protección de Derechos.
- Subsecretaría de Responsabilidad Penal.
- Dirección Provincial de Educación que ejerce una transversalidad entre las dos Subsecretarías.

Se puede apreciar como características del sistema penal juvenil bonaerense su división en diferentes dispositivos de alojamientos de Jóvenes en conflicto con la ley penal, esta distinción la establece las formas de estructura punitiva que posee el sistema penal juvenil. Existen dos tipos de medidas, una cautelar y otra con sanciones penales, estas medidas poseen modos ambulatorios donde los dispositivos de encuentro son los Centros de Referencia y la otra medida es el de la privación de libertad, que posee tres tipos de dispositivos: los Centros de Recepción, los Centros de Contención y los Centros Cerrados.

Participaron de la experiencia jóvenes de entre 16 y 18 años (previéndose casos con una extensión etaria no mayor de los 21 años) que se encontraban en los tres tipos de dispositivos (Centro Cerrado Almafuerde, Centro de Tránsito La Plata y Centro de Recepción La Plata), por lo que mientras algunos tuvieron la posibilidad de salida transitoria otros estaban privados de su libertad sin la posibilidad de participar de actividades fuera de los centros cerrados (salvo casos con permiso judicial).

En la experiencia de *No pasarle kvida al tiempo* se articuló con el área de extensión del Museo, previa reunión con el Director del mismo. El Museo puso a disposición el espacio (sala) y una grilla de fechas para realizar la exposición y los talleres. Por su parte el SPJ facilitó salidas, permisos y la movilidad de los jóvenes. La gestión de la actividad en su totalidad estuvo a cargo del Colectivo Extensionista de la UNLP “El Vendaval” que articuló entre las instituciones anteriormente citadas generando espacios de intersección e intercambio, oportunidades de diálogos en espacios de frontera. Sobre esto profundizaremos en el próximo apartado.



Fig. 1. Imagen general de la muestra; 2019; Ana Contursi; Archivo fotográfico de El Vendaval.

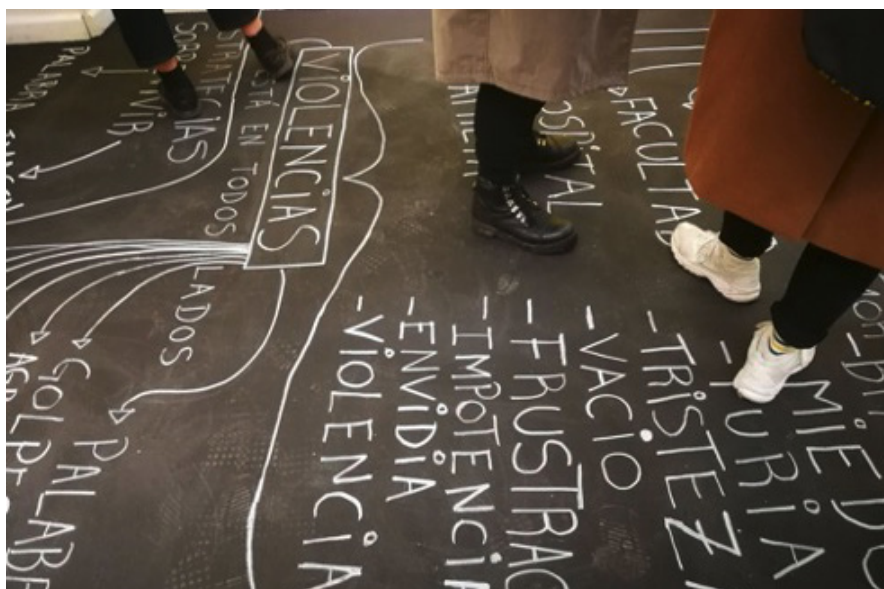


Fig. 2. Público transitando la muestra; 2019; Ana Contursi; Archivo fotográfico de El Vendaval.



Fig. 3. Taller con el escritor Carlos Ríos en el marco de la muestra; 2019; Ana Contursi; Archivo fotográfico de El Vendaval.

La intervención territorial/institucional del colectivo “El Vendaval”

La propuesta que venimos abordando partió del supuesto que la práctica artística contribuye a la producción de sujetos políticos y a la rehabilitación de subjetividades negadas por los contextos de encierro. En ese sentido, se recuperaron herramientas del arte colaborativo para generar un artefacto poético móvil que permita a los sujetos enunciar sus experiencias de modo colectivo.

El desarrollo se concretó a través de talleres realizados en las tres instituciones mencionadas en el apartado anterior, en las que, de modo articulado, se inició la construcción del objeto poético-visual, se intervino sobre el objeto iniciado en otro establecimiento y se dio fin al iniciado previamente por otros. El “recorrido” del artefacto colaborativo culminó con su exhibición y retorno a las instituciones. Este recorrido, da cuenta en cierto modo, de ese viaje a través de espacios de frontera, que transformó esos muros, no solo los de los Centros del SPJ, sino los

que existen entre todas las instituciones, en lugares de diálogo y transformación, de encuentro.

En el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti se produjeron varias actividades con los pibes de diferentes instituciones del SPJ, logrando talleres de un impacto comunitario positivo. Además, en dicho Museo se realizó una muestra cuya propuesta nucleó diferentes producciones de los talleres realizados a lo largo de cinco años, (a cargo de docentes y estudiantes extensionistas de la Facultad de Artes), que dialogan entre sí hasta el presente.

Cuando hablamos de impacto comunitario positivo nos referimos a las relaciones institucionales construidas y a las vinculaciones subjetivas surgidas en los encuentros entre jóvenes. En la intersubjetividad se abandona la idea del individualismo ya que el arte correo y el poema visual proponen en sus modos operativos el diálogo con otras/os para construir la obra, una obra que es un dispositivo que circula y se complementa con otras/os.

La exposición *No pasarle kvida al tiempo* se activó a través de diferentes intervenciones, como por ejemplo un taller abierto de escritura y lectura en voz alta dictado por el escritor Carlos Ríos.³⁰⁵ Fue crucial para la realización el apoyo económico recibido a partir de una Beca del Fondo Nacional de las Artes³⁰⁶ (obtenida por Ana Laura Contursi como representante del colectivo) y he aquí otra institucionalidad más en juego -que no será abordada en el presente trabajo-.

³⁰⁵ Carlos Ríos es un escritor, editor y profesor de historia del arte, nacido en Santa Teresita, Argentina. Ha publicado poemas sueltos y más de veinte libros de poemas y una novela editada en 2009. Obtuvo diversos premios literarios por su obra poética y cuentística entre los que se destacan el Primer Premio del Concurso de Poesía Ginés García y el Primer Premio del Concurso Universitario de Poesía en el estado de Puebla, México, donde residió por siete años. Fue seleccionado por el poeta David Huerta para integrar el Anuario de Poesía Mexicana 2005 del Fondo de Cultura Económica en 2005. Visitante Distinguido por el Ayuntamiento de Huejotzingo, estado de Puebla, México, ha coordinado talleres de iniciación a la novela y clases sobre técnicas narrativas en la Escuela de Escritores-Puebla de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) y también talleres de creación literaria de la Universidad Iberoamericana Golfo Centro. Actualmente coordina talleres de lectura y escritura en cárceles bonaerenses y es coeditor de la editorial platense El Broche.

³⁰⁶ El Fondo Nacional de las Artes financia y apoya el desarrollo de artistas, gestores y organizaciones culturales sin fines de lucro y busca promover la industria cultural argentina. Actualmente es un organismo descentralizado actuante en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación. Su acción abarca múltiples disciplinas: Arquitectura, Artesanías, Arte y Tecnología, Artes Audiovisuales, Artes Escénicas, Artes Visuales, Diseño, Letras, Música y Patrimonio. Otorga becas, subsidios y préstamos y organiza concursos. Más información en <https://fnartes.gob.ar/>.

Retomamos dos frases del texto de catálogo que creemos que van hacia el sentido profundo de la muestra y de la experiencia en sí:

Nos mueve la emergencia de pensarnos menos encerradxs, de diagramar conjuntamente estrategias para la vida y alianzas con las que enfrentarnos a las violencias que nos desarman y nos repliegan sobre nosotrxs mismxs. Combatimos las rejas y los verticalismos. El Vendaval es una fábrica horizontal de ficciones que imagina horizontes posibles donde tiembla la imagen sospechosa del futuro. Improvisamos modos de acción para estallar y dar forma a las serpientes del recuerdo que retornan como flechas y se vuelven pilas de hojas escritas en birome: tenemos tantas cosas que decirle al odio. ...Abrazamos el antipunitivismo. Nos empuja un sentir incendiario que exige el desarme de todas las prisiones. Las de concreto y las de aire, las de los cuerpos y las de nuestras mentes. Creemos en la fuerza de lo insignificante. Por eso estamos acá.³⁰⁷

La exposición fue el cúlmine de un proyecto y este representó un territorio de encuentro. La experiencia permitió que estos jóvenes en conflicto con la ley penal habiten el Museo como un espacio más de los que le pertenecen y a su vez que el Museo sea habitado de nuevas maneras. Esos pibes, jóvenes expositores en el marco de *No Pasarle Kvida al Tiempo*, compartiendo poesía en el Museo Provincial habilitaron nuevos diálogos y posibilidades, para ellos y para el Museo, nuevos aprendizajes y preguntas para las/os docentes extensionistas y para el OPNyA. Tres institucionalidades diferentes y sus sujetos/as y subjetividades se pusieron en acción y se transformaron en este espacio de encuentro.

Recapitulación. Preguntas para seguir

En la experiencia que es objeto del presente trabajo, diversos espacios de institucionalidad y producción de prácticas y conocimientos dife-

³⁰⁷ Texto de Sala Exposición *No pasarle Kvida al Tiempo* Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti 9 de agosto de 2019.

renciados trabajaron en un proyecto conjunto, coordinados y articulados por un colectivo emergente de las prácticas extensionistas. La Facultad de Artes de la UNLP, el SPJB, y el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti fueron instituciones en tránsito, que ocuparon el espacio de frontera transformándolo en espacio de encuentro, de puente entre saberes, de diálogo y construcción.

Las/os talleristas pusieron en juego su formación docente, extensionista y artística, Las instituciones aportaron sus espacios, sus normas, sus andamiajes. Los jóvenes pusieron sus saberes, su creatividad, sus pasiones. Y de todo eso algo diferente emergió.

Creemos que conocer este proyecto y este momento particular de su desarrollo, con la experiencia artística que representa *No pasarle Kvida al Tiempo*, nos permite ver dimensiones concretas de aquello que problematizamos como frontera, pensar desde un caso puntual cómo se produce conocimiento en estos espacios.

“Menos encerrados”, “estrategias para la vida”, “alianzas para enfrentar las violencias”, “horizontes posibles”, “desarme de todas las prisiones, las de concreto y las de aire, las de los cuerpos y las de nuestras mentes” ... expresiones de *No Pasarle Kvida al Tiempo* que nos dejan pensando esta cuestión.

¿Qué ocurre en las instituciones que salen de sus límites y exploran la frontera? ¿Qué pasa cuando espacios institucionales que producen prácticas y conocimientos diferenciados trabajan en un proyecto conjunto? ¿Hay diálogo de saberes en la frontera? ¿Pueden ser las fronteras, paradójicamente, espacios de encuentro? ¿Cómo se produce conocimiento en las universidades más allá de la enseñanza y la investigación? ¿Se produce conocimiento en la experiencia de El Vendaval?

Dejamos estas preguntas a modo de cierre de este trabajo y de apertura a nuevas ideas, porque son las preguntas las que nos animan a seguir.

Referencias

- CASTRO Gómez Santiago, “Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”, en Palermo, Zulma (compiladora); *Des/descolonizar la universidad*. CABA, Del Signo, 2014.
- CLARAMONTE Arrufat Jordi, “Dewey y la articulación modal de la experiencia”, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2009.
- CONTURSI, Ana y Massera, Sol. Vendaval. *Entre subjetivaciones y disenso*. Metal, (2), pp. 104–113. 2016. Recuperado a partir de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/191>.
- DE SOUSA Santos, Boaventura, *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Akal, Madrid, 2017.
- DEWEY, John, *El Arte como experiencia*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Estatuto de la Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- JAY, Martin, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

Rectoría

Mtro. Juan José Solórzano Marcial
RECTOR

Dra. Magnolia Solís López
SECRETARIA GENERAL

Mtro. Rafael de Jesús Araujo González
SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Enrique Pérez López
DIRECTOR GENERAL DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Mtro. Ramiro Jiménez Chacón
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE ARTES

Cuerpo Académico Estudios sobre Arte y Cultura

Amín Andrés Miceli Ruiz
Claudia Adelaida Gil Corredor
Vladimir González Roblero

**Colección
Boca del Cielo**



UNICACH

Lindes del Arte

El diseño tipográfico estuvo a cargo de Salvador López Hernández y la corrección de Luciano Villarreal Rodas. El cuidado de la edición fue supervisada por la oficina Editorial de la UNICACH, durante el rectorado del Mtro. Juan José Solórzano Marcial.

Lindes del arte es resultado de la Red Temática de Colaboración Arte en Frontera, integrada por artistas e investigadores pertenecientes a grupos de trabajo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Universidad Veracruzana y Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

Su importancia radica en que recupera discusiones contemporáneas respecto a la creación e investigación en artes, situándolas en tensiones fronterizas con otras formas de conocimiento como los saberes populares, las humanidades y las ciencias sociales.

Los autores ofrecen una mirada atenta a sus tradiciones y rupturas para pensar las prácticas de investigación en artes desde América Latina, enfatizando en la creación de conocimiento ocurrida en el ámbito académico y en la potencialidad política del arte como herramienta transformadora de las lógicas universitarias.

El libro muestra los derroteros metodológicos y epistemológicos de la investigación en artes; da cuenta de experiencias concretas artísticas, investigativas y pedagógicas; analiza al arte en diálogo con el pasado y la memoria de los pueblos latinoamericanos; ofrece posicionamientos artísticos frente a agendas políticas y testimonia el proceso creativo como incertidumbre.

Lindes del arte, entonces, es un lugar que encuentra trayectorias dispares, como lo son sus autores, sus preocupaciones y singularidades. Disparidad que lejos de colocar en las antípodas, supone oportunidad para las coincidencias. Atisba orillas como un horizonte que se funde a la distancia en ese territorio que llamamos frontera.