

**Prácticas artísticas en conexión
con la identidad cultural de barrio
Kronfuss**

*Un abordaje dinámico en torno a su complejidad
histórica, social y arquitectónica*

Ana Pistone Barchuk

Directora: Carina Cagnolo

Co – Directora: Carolina Senmartin

Lic. en Grabado / Lic. en Pintura

Departamento de Artes Visuales

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

*Dedico este proceso a mis dos amores:
A mi compañero por ser incondicional y amarme como lo hace.
A mi hijo por ser la luz de mi vida.*

Quiero agradecer a las siguientes personas por su apoyo incondicional, por sus aportes invaluable no sólo para la realización de esta tesis sino también para el resto de mi vida, por regalarme un poco de sus tiempos, por simplemente estar, por ser pacientes, por brindarme su cariño, guiarme y enseñarme.

A mi compañero de vida Ezequiel
A mi hijo Salvador
A mis padres Alicia y Carlos
A mis hermanos Nico y Lore
A mi suegra Vilma
A mi suegro Juanca y mi suegra Gloria
A mi directora Carina Cagnolo
A mi co-directora Carolina Senmartin
A Noe González
A Andy Molina
A Lucas Despósito
A Pame de la Vega
A Euge González
A Aldana Lotra
A Pepe Suter
A Rosi Mazzuferi
A Esteban Rogna
A los vecinos y vecinas de Kronfuss:
Alicia y su mamá - Tía Gladis - La Gringa - Cocho y señora - Rodrigo y Belén - Cabeza y familia - Nacho y familia - el carnicero Luis

A Casa Dadá San Vicente
A la Red de Vecinos de San Vicente
A Juan Premat
A Vir Amato
A Marianita Ramírez
A Iva Montoya
A Iva Quinteros
A Cris Chiappero
A Silvi Mancini
A Maro Rigopoulos
A Guille Bustos
A Celina Zambrano
A Ceci Candia
A Diego Galíndez
A mis primos y primas
A mis tías y tíos
A mi abuelo
A la familia Mealla
A Moni Febre
A Juli Perez
A María Tissera
A May Moro Figueroa
A Dominique Eckstein
A Mariana Paván
A Héctor Meloni

Índice

- Pág. 4** Introducción
- Pág. 11** Una forma de estar – siendo en el arte
- Pág. 17** Una procesión a lo incognoscible
- Pág. 23** Ni íntimo ni anónimo
- Pág. 33** Una práctica artística con identidad barrial
- Pág. 37** A partir de la historia
- Pág. 45** El inicio de una construcción: los relatos orales
- Pág. 51** Una práctica artística en estrecha vinculación con
la comunidad
- Pág. 65** Una manera de documentar desde la creación de
una visión del mundo
- Pág. 83** Implicancias
- Pág. 89** Bibliografía

Introducción

A lo largo de este texto describiremos cómo nuestro proceso artístico ha intentado generar, desde el 2009 hasta la actualidad, una relación directa y sin intermediarios entre producción artística y la realidad sociocultural específica de barrio Kronfuss. Dicho barrio se encuentra ubicado entre las calles Agustín Garzón y Corrientes, y entre Pasaje Letizia y calle Uruguay. Esta ubicación lo inserta, a su vez, en barrio San Vicente, uno de los más antiguos y populosos de la Ciudad de Córdoba. Por otro lado, su nombre se debe a que fue construido por el arquitecto Juan Kronfuss en la década de 1920 para ser un núcleo de casas destinadas a familias obreras. Está dividido en noventa y nueve lotes sobre seis manzanas de trazado irregular y el diseño de las casas responde al estilo neocolonial con reminiscencias del barroco alemán.

Este intercambio que promovimos entre la producción artística y la comunidad de barrio Kronfuss buscó abrir procesos de producción simbólica, a los fines de que nuestra producción se

piense a sí misma como una construcción erigida sobre los cimientos de lo social.

Dicho proceso se fue desarrollando a través del contacto estrecho y vital con la cultura de la comunidad del barrio obrero Kronfuss. Esta conexión se sobrepuso a cualquier voluntad particular para dar lugar a un “estar no más” cotidiano, a un “vivir” en el sentido más profundo, traducido en la necesidad emocional de transmitir y de expresar la historia, los intereses y los valores de esa comunidad desde la actividad propia del artista.

Para promover e intensificar este proceso de diálogo abierto entre el artista y la cultura de barrio Kronffuss, delimitamos diferentes esferas de la realidad barrial para trabajar con ellas: la fenomenológica, la histórica, la social, la cultural, la arquitectónica, etc. Por sobre todas las cosas, nuestra producción artística pretendió transitar a través de las experiencias concretas de ese espacio cultural, en interacción directa con el medio y con los agentes que lo habitan.

Una forma de estar-siendo en el arte

A inicios del siglo XX comenzaron a abandonarse algunos espacios expositivos e institucionales a través de los cuales se identificó tradicionalmente a las artes visuales, tales como las galerías y los museos, emblemas tanto del poder simbólico como económico en relación a este campo. Tras la Segunda Guerra Mundial, empezaron a generarse nuevas búsquedas artísticas, continuando en algunos aspectos con las vanguardias históricas (Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo, etc.), pero produciendo a la vez grandes rupturas. Estas rupturas propiciaron la creación de nuevos mecanismos y nuevas maneras de definir las prácticas artísticas en un proceso que se extendió hasta la década de 1970.

A mediados de los años '60, tras la formación de focos de resistencia social y lucha reivindicativa de las minorías (raciales, sexuales, etc.) a escala mundial, el arte debió producir herramientas que le permitieran establecer nuevas relaciones con los contextos sociales. Así, fueron renovándose estrategias y

funciones en las prácticas artísticas. Estas nuevas formas de subjetivación y asociación abrieron la posibilidad de entender al conjunto de las formas artísticas y expresivas desde una perspectiva diferente respecto del sentido tradicional de *obra de arte*. Fue surgiendo entonces un arte de intervención que se comprometía con el entorno y establecía relaciones directas con él. Dicho arte se desarrolló en torno al activismo social y se erigió como una nueva estética socialmente comprometida. En ella, la producción artística se vincula con la responsabilidad política para establecer procesos activos de representación y al menos intentar, tanto a nivel de individuos como de comunidades, la posibilidad de una “representación participativa” que contraste con las formas de representación dominantes. Asimismo, estos procesos buscan potenciar la apropiación del espacio público y estimular el cambio social, aunque sea a largo plazo, mediante la interacción con los espacios urbanos y/o los paisajes naturales. Como bien lo plantea Eduardo Grüner (2005), la construcción sostenida de esta práctica artística, tanto a nivel formal como

conceptual, se asienta en el hecho de que surge desde problemáticas reales; se elimina de esta manera el simulacro, la descripción figurativa o el juego de las apariencias. Sin embargo, la industria cultural y las instituciones fueron absorbiendo este potencial que ofrecían los movimientos de vanguardia (y posteriormente los de neo-vanguardia), siendo neutralizados y cristalizados a través de la producción de fetiches carentes de espesor simbólico.

En consonancia, Reinaldo Laddaga (2006) sostiene que no hay que dejar de lado el hecho de que *“estos movimientos artísticos integraron la realidad a sus obras y se insertaron en el tejido del mundo concreto desde su interés por participar en la formación de ecologías culturales.”* (9) Tales movimientos fueron travesando entonces una transición hacia la voluntad de articular arte y comunidad, individuos y contextos. Tras abandonar gestos, formas y operaciones heredadas de las artes constituidas a partir del siglo XVIII, se debilita la noción de obra de arte objetual y desaparece la idea de que el artista deba sustraerse de su entorno para reubicarse en la praxis social.

Continuando con el planteo que lleva adelante Laddaga:

“Estas operaciones artísticas cobran perfil y significación a través de la vida cotidiana y el arte es la prolongación de un puro estar en el mundo. ¿Cómo es posible explorar las formas de lo social o de lo subjetivo a través de procesos de construcción que procuran mantener al artista retraído del entorno inmediato? Esta nueva forma de concebir el arte produce un número creciente de artistas que originan procesos en los que se ven como sujetos situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos, al tiempo que se abocan a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes con entramados sociales. De esta manera, procuran una apertura hacia espacios en los que puedan llevarse a cabo exploraciones colectivas dentro de mundos comunes.” (2006:43)

Este concepto de ecología cultural, como señala el autor, “(...) emerge de la multitud de los intercambios y los microeventos que el sistema posibilita, los hace visibles en el interior de la comunidad pero visibles también para cualquiera.” (94)

A su vez, tal concepto de “ecología cultural” puede ser equiparado con el que utiliza Paul Ardenne (2002) para referirse al conjunto de formas de expresión artística que difiere de la obra de arte como objeto de consumo, y en cambio, se desarrolla dentro de espacios de

estar cotidianos. Esta práctica artística, a la cual el autor denomina arte contextual:

“(…) opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales y sociales (11) (...) como modo de co-presencia, en virtud esta vez de una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata (13) (...) esta creación artística que difiere, por su naturaleza, su contenido y su espíritu, de vectores de expresión más tradicionales (...) un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. (15)

Es dentro de este tipo de práctica artística donde va a enmarcarse nuestro proceso, el cual pretende generar un intercambio con la comunidad de barrio Kronfuss. Este intercambio intenta promover procesos de producción simbólica que hagan que la producción artística se piense a sí misma como una construcción que se da sobre los cimientos de lo social. Este vínculo con lo social se abre en relatos fragmentarios que se encuentran inmersos en la misma comunidad y que vehiculizan identidades y pertenencias colectivas.

Una procesión a lo incognoscible

Otro aspecto que querríamos abordar en torno a las formas expresivas que hemos venido describiendo es su vinculación con las prácticas “rituales”. En este sentido, Adolfo Colombres (2004) señala que:

“(…) dichas prácticas posibilitan la formación de (...) expresiones colectivas inmediatas (y) los objetos y el propio cuerpo se estetizan ingresando a una especie de ritual. (...) Este acto se vuelve participativo, solidario, colectivo y no es ajeno a los procesos sociales (...) convergiendo y articulando la obra a una variada gama de sentimientos.” (65)

Las producciones vinculadas de algún modo a las prácticas rituales tienen como intención liberar a la creación artística de las convenciones de la industria cultural. Estas convenciones, como lo expresa Grüner (1999), son:

“(…) una instancia decisiva de la interpelación ideológica, los efectos de ‘reconocimiento’ y la subjetivación de la hegemonía burguesa (...) que provoca que el arte se transforme en algo radicalmente inhumano, afirmándose en su propia alienación, disolviéndose en su propio fetichismo, complaciendo su carácter de mercancía, liquidando su propia memoria y su propia historia. (...)” (17)

Además, Grüner plantea en ese mismo texto que, paradójicamente, la radicalización del modernismo terminó identificándose con el "postmodernismo", que pretende un arte que se disuelva en la cotidianidad alienada, reificada, mercantilizada, con un vértigo de novedad que esconde una "mineralización". Esta "mineralización" del arte, ha distanciado a la realidad conceptual de la sensible, haciéndolas operar de manera separada. (17-18)

Las creaciones artísticas que intentan un acercamiento a lo mítico y cosmológico desde un punto de vista contemporáneo, ayudan a comprender los sistemas de signos que dan coherencia a la vida social al indagar en los lenguajes míticos, la oralidad, la gestualidad y la misma cotidianeidad. Vuelven al mundo de los sentidos, de las emociones y de las percepciones corporales, transformando a las propias prácticas artísticas vehículos de identidades y pertenencias colectivas.

Siguiendo con Colombres, podemos decir que en estas prácticas:

“(…) el artista parte de un hecho con la intención de producir un paradigma, sometiéndose a ciertos ritos de creación, mientras que el oficiante de un ritual religioso parte de un paradigma mítico para producir un hecho. A través del ritual se posibilita un espacio de vinculación, de aprendizaje colectivo, donde se involucra al individuo en un proceso que despliega una red de lazos sociales que producen fuerzas liberadoras, tanto en las formas individuales de cada sujeto como en las formas colectivas pluralistas de la comunidad en su totalidad.” (2004:59)

El ritual tiene la función de entender a la cultura como una totalidad y ésta a su vez se expresa tan sólo en el ritual, afirmando sus raíces existenciales. El ritual apunta a un aquí y un ahora, y la práctica artística anclada en el ritual implica un punto de encuentro con el espacio y con la comunidad a fin de construir nuevas significaciones en tiempo presente.

Mircea Eliade (2006) plantea que este arte que trata de emerger del interior de una cultura, que conjuga condiciones materiales y sociales en un momento y un espacio particulares (es decir, obtenidos de la “realidad” de un lugar), termina en una consagración del espacio elegido. En este sentido, lo transforma en un “centro” que se diferencia cualitativamente del espacio profano. Por acción del rito, todo espacio

consagrado coincide con el centro del mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del “principio”, una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el ritual. La consagración de un espacio hace que se proyecte desde el tiempo concreto en el que se efectúa el ritual hacia el tiempo mítico, ya que todos los rituales imitan un “arquetipo divino” y su actualización ocurre en el mismo instante mítico atemporal. Así, queda asegurada la construcción de un espacio sagrado que se carga de significados por medio del rito, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente (“el centro”), sino también por la transformación del tiempo concreto en un tiempo mítico.

Estas experiencias artísticas que generan transformaciones corporales, psíquicas y espaciales, a nivel individual y colectivo, en una determinada comunidad, posibilitan diálogos que promueven la exploración de nuevas formas de coexistencia en el presente. Los individuos de esa comunidad encuentran así nuevas maneras de percibir y de crear

vínculos no sólo entre sí, sino también con la totalidad de su ecosistema, permitiendo un juego de distancia y acercamiento entre las prácticas artísticas, la vida cotidiana y los espacios.

Esta forma de producción, más que elaborar obras como productos, genera vínculos y se aleja de los conceptos propios de un arte entendido como materia de consumo antes que de creación.

Ni íntimo ni anónimo

De acuerdo a las razones expuestas, hemos concebido este proyecto como un intento de generar una acción socio-simbólica capaz de establecer vínculos con la identidad cultural de una determinada comunidad. Estos vínculos serían el resultado de una práctica artística cuya premisa es la construcción de una “narrativa identitaria”¹ local que permita encontrar nuevas maneras de ver, entender y relacionarse con el mundo circundante, que a su vez habiliten la emergencia de nuevas formas de representarlo.

Desde esta matriz teórica y conceptual se decidió trabajar con el barrio Kronffuss, el primer barrio obrero de la Ciudad de Córdoba, hoy ubicado en el ingreso a San Vicente. Partimos de la premisa según la

¹ Paul Ricoeur (2003) plantea que la identidad narrativa constitutiva de la ipseidad puede incluir el cambio y la mutabilidad en la cohesión de una vida (998). Esta identidad narrativa acepta reelaboraciones varias, en tanto reconfiguraciones del tiempo. Asimismo, encuentra sus límites en lo inenarrable. Los sujetos, en efecto, no son dueños de su discurso: “No se dirá que el elogio de la narración de nuevo ha dado vida solapadamente a la pretensión del sujeto constituyente de dominar el sentido” (1036), y la temporalidad tampoco se agota en la propia identidad narrativa. La construcción de sentido sería imposible sin un conjunto de tramas relacionales que conforman esa identidad narrativa bajo la relación memoria-olvido.

cual nuestra producción debe ser desarrollada a partir del contacto con las diferentes esferas de la realidad barrial: la fenomenológica, la histórica, la social, la cultural, la arquitectónica, etc. Por sobre todas las cosas, nuestra producción se propone transitar, en una interacción directa con el medio y con los agentes que lo habitan, las experiencias concretas surgidas de ese espacio cultural.

En otros términos, intentaremos establecer estrechos vínculos entre la producción artística y el contexto barrial a través de la búsqueda de elementos que puedan incorporarse a la elaboración de los procesos creativos.

Los medios que se utilizarán serán los relatos de los vecinos del barrio, el registro de su vida cotidiana, diferentes estudios sobre la arquitectura neo-colonial a la cual adscribió el arquitecto austrohúngaro Juan Kronffuss (1872-1944), la historia del surgimiento y el desarrollo sociocultural del barrio en relación al contexto macrohistórico y la propia experiencia del artista en relación con su comunidad. Por otra parte, esta aproximación a la realidad viene a activar procesos

que pertenecen a una temporalidad específica del mundo concreto y que confrontan el ritmo de la comunidad con la temporalidad de la obra de arte. Estos procesos, entonces, pretenden incorporar a las producciones artísticas la complejidad espacio-temporal en la cual se desarrolla una determinada experiencia vital.

Este tipo de práctica del *arte contextual* (Ardenne, 2002), opera en un sentido contrario al de la primacía de la obra de arte como *objeto fetiche* inscripto como forma de permanencia a lo largo del tiempo. Se modifica así la noción de obra como objeto acabado para ser sustituida por otras nociones relativas a procesos de construcción abierta. También verificamos una oposición de nuestro planteo respecto de prácticas artísticas como el Land Art efectuado sobre la naturaleza, en las cuales se suelen establecer relaciones arbitrarias con un paisaje, al cual se le imprime una huella que persigue el asombro. De esta manera, se obtura la posibilidad de operar conjuntamente con el medio y se impone un espectáculo a gran escala que requiere de una importante infraestructura,

convirtiéndose en una incuestionable referencia de la industria cultural.

Los procesos artísticos vinculados con grupos sociales, por el contrario, proponen romper con prejuicios o conceptos estandarizados o prefabricados, apostando a la conexión del artista con la cultura de la comunidad y su contexto vital. Esta conexión se impone por sobre cualquier voluntad particular y se desarrolla en un “mero estar” cotidiano, un “vivir” en el sentido más profundo expresado por la necesidad emocional de transmitir y expresar la historia, los intereses y los valores de esa cultura. Como bien señala Ardenne:

“(…) esta operación desvincula al acto artístico de la posibilidad de cualquier vaciamiento por medio de la producción y reproducción de imágenes que son elaboradas desde la ‘predisposición a la intriga’, ‘los espejismos’ y ‘los simulacros’. Este *arte contextual* busca salir del ‘vértigo de la incompreensión fascinante’ para regresar al ‘sentido declinado sin equívoco, sin riesgo de confusión’.”
(2002: 26)

Esta manera de *estar* en el arte hace que pueda ser entendido como una extensión de su contexto (del cual está hecho y en el cual está comprendido). Esto,

a la vez, proyecta al artista, como señala Rodolfo Kusch (2007):

“(…) hacia el ‘vector seminal’ que ‘humaniza al mundo’ desde las específicas manifestaciones geoculturales de la comunidad a la que pertenece” (254).

Así el arte, tal como lo expresa Colombres (2004), se hace carne con los ritmos de las personas con quienes se vincula, con sus ritos, con la identidad del espacio y del artista allí contenido, posibilitando el acceso a una “*subjetividad trascendental*” (23). Esta forma de posicionarse en el mundo hace visible la “*presencialidad de ser en el otro*” (Kusch, 2007: 658: tomo II), adoptando, en vez de una posición transformadora sobre lo real, una actitud contemplativa hacia la naturaleza y de comunión con los demás miembros de la comunidad.

Esta propuesta deja entonces de lado, como bien lo expresa Kusch, la construcción de modelos autoritarios de creación *para* el otro y en cambio permite ponerse en contacto *con* el otro. Y en este “*estar con el otro*” se abre la posibilidad de que el arte deje de jugar en solitario para desarrollar una reciprocidad carnal con el espacio en el que se vincula. Kusch

postula así que el otro revela los estratos más profundos de uno mismo. En este develamiento y encuentro con el otro se puede ver el camino hacia un auto-reconocimiento anclado en la experiencia y el origen compartidos. Este camino se recorre sintiendo y viviendo lo mismo que el otro, intentando vincularse de manera intuitiva con el paisaje.

Se busca evitar así cualquier parámetro de masificación o de apariencia social, categorial e institucional creado de *manera óptica*².

Este camino planteado por Kusch en el sentir y vivir lo mismo que el otro, apunta a “decir algo”, ya que se opone a una puesta en práctica que anticipa “lo que se sabe” antes de experimentarlo en carne propia, anteponiendo una actitud esterilizante que enaltece el “pre-ver” (ver antes) y da como resultado una traducción del mundo que a partir de cierta manipulación técnica de los medios y de la realidad. Esta manera de abarcar la realidad exterior, se

² Kusch (1975) plantea que es preciso abandonar el plano óptico de la cultura, el terreno donde la lógica excluyente resuelve sus oposiciones, para que genere superestructuras aquello que acontece antes de la constitución de los objetos. (217)

relaciona con la intención de enumerar y nombrar todos los datos del mundo. Se desea saberlo todo, asumiendo un saber que procura ser exhaustivo y acumulativo:

“(…) un saber para redondear nuestra capacidad de estar al tanto de la realidad, o sea de redondear nuestra plenitud de dominio. (...) Se cultiva un sentimiento de totalidad, lleno de datos y justificaciones que aventura al individuo a un ser alguien típico del pensamiento moderno europeo que procura una lógica dialéctica o de opuestos.”
(1975:17)

En contraposición, nuestro trabajo recoge material viviente durante el mismo tránsito por la tierra, en un *estar aquí y ahora*, un estar en la vida cotidiana. Adoptamos entonces la propuesta de Kusch cuando describe a América Latina como una realidad que se mueve entre dos ejes: un vector *horizontal*, consciente, a nivel de los objetos reales, y otro *vertical* que apunta al fondo de las verdades innombrables. Afirma el autor que ambos están presentes con mucha fuerza en el sujeto americano, y que si éste pudiera manifestar el vector vertical con la misma libertad con que puede expresar el horizontal, se concretaría final y felizmente en este sujeto el pensar en sí como “pensar total”. El

ser y el *estar* aparecen entonces como los dos grandes afluentes de la identidad mestiza del americano. El *estar*, como categoría, procura aprehender conceptualmente una dimensión de la existencia que, en primer lugar, aporte a una definición de lo constitutivamente humano en América para luego salir del campo de la particularidad e insertar esa dimensión en la universalidad. Por el otro lado, la categoría *ser* apunta a definir la acción humana en su carácter de disposición y modificación del mundo natural en pos de una solución a los problemas que éste le presenta.

Dice Kusch:

“En el sujeto americano se encuentra esta dicotomía o, más bien, esta hibridez de su expresión cultural. Este estar–siendo connota el carácter primigenio del estar en relación al ser, dado que implica como un ‘estar-para-ser’, es decir, estar primero para ser después.” (2007:138)

En sintonía con todo lo señalado anteriormente, el objetivo principal de nuestro trabajo es promover la interacción del arte con el mundo, y de manera más específica, con el barrio Kronffuss. De esta manera, intentaremos elaborar procesos artísticos que sean resultado de una convergencia entre la existencia

cotidiana, los relatos (historia oral) de los sujetos que ocupan el espacio y la multiplicidad de aspectos que configuran a esa particular cultura barrial, ya sean históricos, sociales, económicos, etc. Con este procedimiento intentamos elaborar un vínculo horizontal con la comunidad, “*estando con el otro*” y proponiendo la universalización del *estar* como patrimonio del hombre en general, es decir, como raíz y fundamento de la existencia humana.

Esta mirada sobre el mundo dialoga con un planteo que hace Colombres (2004), en el cual subyace un arte que concibe a la cultura en función a la totalidad y cuyo objetivo es afirmar sus raíces existenciales en un “aquí” y un “ahora”. Esta conciencia témporo-espacial impide que se anquilosen los medios de expresión, como sucede con el arte destinado a la burguesía, la cual posee un inventario de las obras de su cultura bajo un criterio consumista. Al mismo tiempo, intenta abandonar la visión fetichista del arte que signa a la industria cultural y que tiende al estereotipo.

Una práctica artística con identidad barrial

Esta experiencia de vincular nuestra práctica artística con la identidad cultural del barrio Kronfuss se fue constituyendo de forma procesual.

En un inicio, sólo intervinimos de manera efímera distintos lugares instalando una tela serigrafiada con un patrón extraído de mosaicos coloniales. Esta estampa tenía una ilustración con formas geométricas que se componían del entrecruzamiento de ejes verticales, horizontales y oblicuos. Los colores que se usaron, a su vez, estuvieron saturados y no respondieron a ninguna lógica en particular.

Los espacios seleccionados para la instalación de la tela eran aleatorios. Es decir que no había un motivo que fundamentara la instalación de la tela y sólo se lo utilizaba para realizar un registro fotográfico con el que se daba por concluida la intervención. Con posterioridad, fuimos entendiendo que estas operaciones resultaban arbitrarias, autoritarias y precarias en sus fundamentos.





Entonces comenzamos a pensar en una forma de realizar una producción-proceso que pudiera promover algún tipo de vínculo con una comunidad en un determinado espacio. Con este objetivo pensamos en un proceso de ideación y puesta en práctica a largo plazo. Dicho proceso se fue desarrollando a través del contacto estrecho y vital con la cultura de la comunidad de barrio Kronffus. Esta conexión se sobrepuso a cualquier voluntad particular para dar lugar a un “estar no más” cotidiano, a un “vivir” en el sentido más profundo, que se tradujera en la necesidad emocional de transmitir y expresar la

historia, los intereses y los valores de esa cultura desde la actividad del propio artista.

Para promover e intensificar este proceso de diálogo abierto entre el artista y la cultura de barrio Kronffuss, delimitamos las diferentes esferas de la realidad barrial para trabajar con ellas: la fenomenológica, la histórica, la social, la cultural, la arquitectónica, etc. Por sobre todas las cosas, nuestra producción artística debía transitar a través de las experiencias concretas de ese espacio cultural, en interacción directa con el medio y con los agentes que lo habitan.

A partir de la historia

En este proceso de vinculación entre nuestra práctica artística y la identidad cultural del barrio Kronfuss, comenzamos por indagar en qué contexto histórico se construyó el barrio, quién fue su creador, qué características arquitectónicas tiene, etc.

Como inicio, abordamos el contexto socio-cultural que permitió la emergencia de la corriente arquitectónica neocolonial. En este sentido, nos propusimos tener como punto de partida los conceptos que venimos desarrollando anteriormente con Kusch (2007) y recalcamos la dicotomía constitutiva de la subjetividad del sujeto americano o, más bien, la “*hibridez de su expresión cultural*”. Este “*estar-siendo*”, esta posibilidad del mero “estar” opuesta a la noción filosófica de “ser”, se ubica en la encrucijada de la cultura mestiza:

“(…) donde orden y caos se complementan en constante tensión, confianza y temor, resistencia en lo propio y fagocitación de lo ajeno, práctica de la inclusión frente a la exclusión de la racionalidad imperante. Esta lucha de nuestro ser, de nuestro pueblo tiene su base en el mestizaje. Primero, a través de las conquistas y luego, a través de las

corrientes migratorias, que fueron conformando las distintas identidades nacionales de America Latina.” (Kusch 2007:153)

A través de este entrecruzamiento cultural se habría ido construyendo nuestra Nación. Por su parte, Jauretche (1973) afirma que por medio de este intercambio cultural fueron dándose las bases para el surgimiento de movimientos político que representasen a las masas populares. Esto primero se visibilizó durante el yrigoyenismo y se reafirmó rotundamente con el peronismo (51). Bajo el gobierno yrigoyenista, las masas comenzaron a tener presencia política para el Estado Nacional. Yrigoyen puso freno a la expansión imperialista de Gran Bretaña y los Estados Unidos, protegió las industrias nacionales y adoptó políticas populares. En el fondo, este proceso buscó la formación de una conciencia nacional nutrida en la tradición tanto de los pueblos originarios como hispanoamericanos, y se amplificó así la preocupación por lo nacional y la búsqueda de raíces.

En este período, fue visible el accionar de un grupo de intelectuales, artistas y arquitectos que trataron de dilucidar la esencia de lo nacional y las cualidades

expresivas que deberían tener el arte y la arquitectura propios. Lo revolucionario consistió en valorizar la tradición cultural americana de los siglos XVII y XVIII, y también del período prehispánico, al tiempo que se promovía el debate sobre el mestizaje de lenguajes que generó una particular fusión entre América y Europa. En esta búsqueda, los intelectuales y escritores estaban unidos por la valoración de las raíces propias y el intento de recuperar los valores culturales, históricos, formales y espaciales del período colonial y prehispánico en América. La arquitectura neocolonial fue conocida entonces con el nombre de “Restauración Nacionalista”, en correspondencia con el libro en el que Ricardo Rojas (1909) propuso una mirada volcada hacia el interior de América, de su arquitectura, de sus mitos y leyendas, adquiriendo una importancia fundamental la literatura y el arte.

Este cuestionamiento sobre la identidad nacional que se disparó durante festejo del Centenario, alumbró diversos debates en relación a cuál debía ser la estética que representase mejor esta búsqueda identitaria. Bien

lo describen Ana María Rodríguez de Ortega *et al.* (1999) cuando expresan:

“Esta revaloración del pasado que comienza con el Centenario de nuestra Independencia, buscó recuperar la tradición tomando como modelos de proyección, ejemplos del Barroco Sudamericano y Español de los siglos XVII y XVIII y en especial los que se dieron en el Virreinato del Río de la Plata y en Córdoba en particular. Estos momentos en la cultura y en la arquitectura fueron conocidos como Restauración Nacionalista en la década del 20, Neocolonial en la década del 40 y más tarde, a finales de la década del 50, la etapa del Casablanquismo que podemos considerarla como una expresión particular dentro de esta línea.”
(808)

Córdoba no se mantuvo al margen de este movimiento que se dio a nivel nacional. Esta corriente de fuerte exaltación indigenista y americanista tuvo una clara traducción en el terreno del arte y la arquitectura cordobesa. Los vestigios del mundo colonial son muchos en la Provincia de Córdoba por la presencia de estancias e iglesias jesuíticas. Córdoba es uno de los más grandes referentes a nivel arquitectónico para el estudio del estilo colonial, ya que fue uno de los centros de intercambio más fuertes de Argentina con el Imperio Español. Sobre todo, la

fuerte presencia de los jesuitas dio lugar a construcciones como el Colegio Máximo para la formación de futuros sacerdotes, la Universidad de Córdoba, la Manzana Jesuítica, etc.

Por esta razón, muchos de los arquitectos que impulsaron el Neocolonialismo vinieron a estudiar el estilo colonial a Córdoba. Uno de los impulsores más reconocidos fue el arquitecto Juan Kronfuss, llegado a la Argentina en 1911 y radicado en Córdoba en 1915. Construyó numerosas viviendas, el Museo Emilio Caraffa, hospitales públicos, la Cárcel de Encausados y la remodelación del edificio de la Legislatura utilizando elementos figurativos extraídos de la arquitectura colonial argentina, americana y española. Es decir, tomó formas históricas y las aplicó sobre una estructura espacial moderna. Su fuente de inspiración fue el valioso patrimonio de la arquitectura colonial que descubrió y que relevó tras el olvido y desvalorización que produjo el auge del estilo francés. Esta pasión por el estilo colonial fue plasmada a través de sus magníficos dibujos y acuarelas de gran valor artístico que fueron dados a conocer en su libro

Arquitectura colonial en la Argentina (1920). Además, fue uno de los responsables de hacer del estilo neocolonial el nuevo paradigma nacional. Dentro de sus obras más reconocidas encontramos al barrio Kronffuss, inserto en barrio San vicente. Este último fue fundado como un pueblo por Agustín Garzón en 1870, quien adquirió los terrenos conocidos como “el Bajo de Ariza” a quince cuadras al Este del centro de la ciudad. Los lotes que donó fueron destinados a la construcción de iglesias y de escuelas, así como también al emplazamiento de oficinas públicas, con algunas parcelas destinadas para el asentamiento de familias pobres. Con la llegada de la industria a fines del siglo XIX, el perfil del barrio empezó a cambiar. Esto se pudo evidenciar en la construcción de los hornos de cal en la Bajada Pucará en 1897 y de los Molinos Minetti, en especial el que se levantó en el ingreso mismo del barrio. Así fueron llegando nuevos habitantes pertenecientes a la clase media y a la clase obrera. Por esa misma razón, en la década de 1920 se construyó en la parte occidental el primer barrio obrero planificado de la ciudad de Córdoba. Este

Barrio fue diseñado por el reconocido arquitecto Juan Kronfuss a principios de esa década, quien se guió para su planificación de las necesidades de infraestructura generadas por el desarrollo de los ex Molinos Letizia (actual centro comercial Dinosaurio-Mami). El gobierno provincial de la época fue quién costó los gastos para la realización del diseño y la construcción con los fondos provenientes del impuesto al tabaco y a las bebidas alcohólicas. Su diseño se inspira en los barrios obreros ingleses. Se construyeron noventa y nueve casas y una plaza triangular en el ingreso del barrio. En cuanto a su estilo arquitectónico, según el Arq. Luis Carreño (2004) presenta (como ya hemos señalado) un estilo neocolonial con reminiscencias del barroco alemán. Asimismo, fue diseñado de manera irregular, imitando a los barrios obreros ingleses.

El barrio fue construido entre 1921 y 1926. Cada vivienda contaba con un máximo de cinco habitaciones, baño con inodoro –una novedad para los obreros–, pisos de mosaico, cielos rasos, carpintería de cedro, balcones, terrazas y pérgolas para

la colocación de plantas de trepado. Además, estaban unidas por rieles de hierro y poseían una cámara séptica que desagotaba en una cloaca en calle Corrientes, de la que se conserva su bóveda. El Barrio Kronfuss cumple, en este 2015, noventa y cuatro años de vida.³

El perfil industrial del barrio se consolidó a mediados del siglo XX con la instalación de varias empresas del sector productivo como los talleres Csaky, la Cervecería Quilmes o las industrias Whelam. Sin embargo, en los años 70 y 80 este perfil cambió tanto para el barrio San Vicente en general como para barrio Kronfuss en particular, debido al cierre de varias empresas, lo que dio lugar al perfil más residencial y comercial que en la actualidad presenta.⁴

³http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/27/secciones/grancordoba/nota.asp?nota_id=156786

⁴[http://es.wikipedia.org/wiki/Barrio_San_Vicente_\(C%C3%B3rdoba\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Barrio_San_Vicente_(C%C3%B3rdoba))

El inicio de una construcción: los relatos orales

Además de indagar históricamente en los orígenes del barrio, nos propusimos interactuar directamente con el medio y con los agentes que lo habitan. Para lograr esto, establecimos estrechos vínculos con el contexto barrial sobre todo por medio de varias conversaciones mantenidas con los vecinos. Además, intentamos registrar su vida cotidiana y las experiencias concretas surgidas en ese espacio cultural.

Los distintos relatos orales que fuimos recolectando a lo largo del tiempo, nos permitieron la construcción de una narración dinámica de la historia del barrio. Eduardo Grüner (2001) expresa que *“la historia, como la economía en su definición clásica, es la administración de la escasez”* (49). En pos de administrar esa escasez es que intentamos profundizar en la memoria colectiva, aglutinando lo disperso. A su vez, tal concepto de *“administración de la escasez”* se puede vincular con lo expresado por Colombres (1987):

“Levantando del polvo los fragmentos de lo propio para recuperar la conciencia de

pertenencia. Evitando caer en un sistema capitalista de la memoria, donde los recuerdos sean utilizados como una mercancía, como elementos de fetiche, donde solo se dan relaciones de dominación.”(171)

Nuestra construcción histórica a través de los relatos orales nos brindó un registro de la memoria y de los elementos constitutivos de esos bienes culturales inmateriales que se encuentran en la memoria colectiva. En este sentido, María Laura Gili (2010) señala que la dicha memoria:

“(…) engloba una suma de manifestaciones de acciones humanas que constituyen la base para que cada sociedad se diferencie, visualizando su identidad, en un marco de integración con el ambiente social y natural.” (2)

Entendemos que la memoria colectiva puede manifestarse, como lo expresan Martini, Pérez Zavala y Aguilar (2010), en los relatos orales, ya que éstos:

“(…) ofrecen la posibilidad de observar la estrecha relación existente entre experiencia y narración de los hechos. El relato es el registro de la experiencia que conjuga la elaboración con la transmisión de lo vivido.” (2)

En nuestro caso, por medio de entrevistas con distintos vecinos de la comunidad se fue generando una interacción entrevistador-entrevistado que

permitió visualizar las percepciones compartidas por el grupo de pertenencia, así como también las tradiciones y las lecturas de la realidad acumuladas y sedimentadas en torno a narrativas viejas y nuevas. Esto también permitió comprender al entrevistado dentro un proceso social en el que ha construido un sentido de pertenencia a través de la contemplación del pasado contrapuesto a su presente, lo que pone en evidencia los diferentes elementos constitutivos de la identidad de esa persona en su relación con la comunidad.

En los relatos recopilados fuimos evidenciando algunos aspectos compartidos por diferentes grupos etarios. Tales aspectos, tanto materiales como simbólicos, vendrían a definir a la comunidad. Así, comenzamos a construir una narración dinámica que escapa al encriptamiento histórico académico que busca acercarse a “lo objetivo” y “lo neutral”. Por el contrario, esta narración dinámica busca, como bien dice Grüner (2001), “solicitar un pensamiento, una reflexión crítica que complete, más aún que construya, el sentido” (59). A esta construcción la intentamos a

través de los relatos orales, elaborando un sentido interpretativo sobre la propia identidad desde la memoria social.

Eduardo Mateo (2004) plantea que:

“La memoria colectiva construye su sistema de representación en función de acontecimientos que marcan la conciencia individual de los miembros de un grupo social, acontecimientos insertos en un espacio concreto dentro del cual el grupo social va definiendo su identidad. La historia oral es la forma de hacer historia que recurre a la memoria y a la experiencia para acercarse a la vida cotidiana y a las formas de vida o registradas por las fuentes tradicionales. Los recuerdos nos enseñan cómo diferentes personas pensaron, vieron y construyeron su mundo y cómo expresaron su entendimiento de la realidad. Introduciéndonos en reconocimiento de la experiencia de la experiencia individual y colectiva.” (126)

A partir de los distintos testimonios, fuimos estableciendo distintas conexiones que constituyeron los pilares de la posterior producción artística inserta en la comunidad. Así, resaltamos distintos elementos y espacios trascendentales para la historia barrial tales como la escuela Presidente Rivadavia, el conglomerado industrial, el tranvía, las casas diseñadas por el arquitecto Juan Kronfuss y, finalmente, la plazoleta ubicada en el corazón del barrio.

Además, visualizamos distintos acontecimientos individuales y colectivos que fueron y siguen siendo parte de la vida del barrio Kronfuss, como lo es el carnaval, las juntadas en la plazoleta, los actos en el colegio, las transformaciones de las casas, etc.

Una práctica artística en estrecha vinculación con la comunidad

Nuestra práctica artística busca integrar la realidad a su producción insertándose en el tejido del mundo concreto. Parte entonces de una manifiesta voluntad de articular al arte con la comunidad e interactuar con la cotidianidad de los individuos en su contexto. Esta interacción promueve la construcción del proceso artístico por medio de la memoria colectiva y las vivencias del artista en relación a los cruces que se generan entre lo artístico y lo social.

Nuestras primeras conexiones con la comunidad se dieron a través de relatos orales que nos permitieron conocer la historia y el presente del barrio. Algunos vecinos resaltaban cómo había sido la construcción del barrio, otros el movimiento industrial que se dio fundamentalmente entre las décadas de 1920 y 1970 y otros repasaban episodios de su infancia. Todos estos hechos, en su conjunto, marcan los rasgos identitarios del barrio de acuerdo a la perspectiva de sus propios habitantes.

De esta manera, fuimos interactuando con el entretejido cultural de barrio Kronffuss tratando de no recaer en presupuestos y prejuicios. Sólo debíamos “*estar-siendo*” en el proceso a través del contacto con los vecinos de la comunidad. Buscábamos, así, no anticipar procedimientos estructurados ni esperar resultados preconcebidos.

A lo largo de los diferentes relatos se fueron distinguiendo algunos elementos en común, como por ejemplo: la manera en que cada vecino fue habitando su casa; sus historias familiares en relación con las viviendas; cómo las fueron transformando a lo largo de los años, etc. Otro elemento significativo dentro de los relatos fue la existencia de un conglomerado industrial que contenía distintas fábricas y empresas. Este elemento es muy significativo, ya que fue una de las razones por las que se construyó el barrio. Como hemos señalado, se lo había pensado como grupo habitacional destinado a obreros que trabajaban en emprendimientos industriales que estaban en pleno desarrollo gracias a las políticas nacionales de la época.

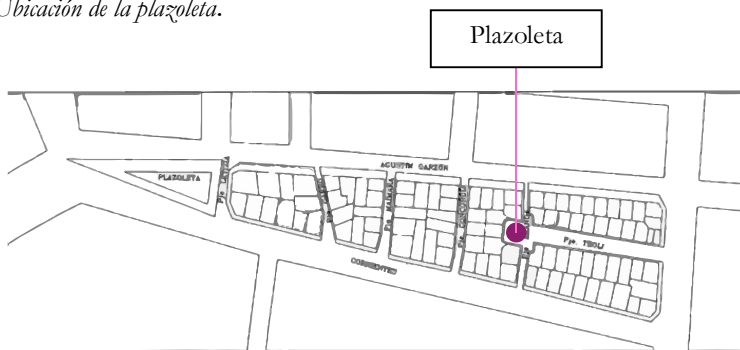
Otro singular recuerdo fue el tranvía, que dejó su huella en la memoria de las generaciones más viejas, como también lo hace hasta el día de hoy el carnaval, tema de suma importancia dentro de la comunidad. La escuela Presidente Rivadavia es otro de los elementos significativos dentro de los relatos; en efecto, se trata de un espacio cuya relevancia surge del hecho de que, desde su fundación en la década de 1930, ha sido transitado por numerosas generaciones de sanvicentinos.

La plazoleta ubicada en la intersección de los pasajes Falucho (o Aranda) y Rafael Núñez, pleno corazón del barrio, ha sido el factor común y más relevante entre todas las generaciones. Desde sus orígenes y hasta la actualidad, se ha constituido como un lugar de encuentro y recreación entre los vecinos y vecinas; además, ha sido el espacio de muchísimas anécdotas y momentos memorables para los miembros de la comunidad. Por ejemplo, era el sitio elegido para realizar el festejo de la solemnidad conjunta de San Pedro y Pablo, en el cual los niños realizaban una fogata donde cocinaban las batatas donadas por un

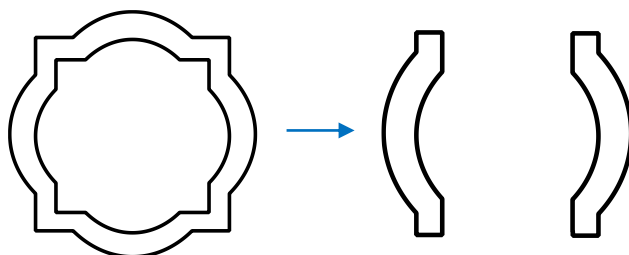
personaje del barrio. También ha sido, a lo largo de los años, el centro de encuentro para jugar al carnaval durante los primeros calores de cada año, como así también el lugar de reunión para los hombres de distintas familias después del asado dominical.

Por los motivos señalados y por el colorido de su historia, esa plazoleta fue el lugar elegido para llevar a cabo nuestra intervención artística. A lo largo de los relatos, y sobre todo tras conversar con tres miembros de la comunidad de avanzada edad, descubrimos que la plazoleta en su inicio fue una fuente. Cuentan que cuando se inauguró el barrio había en ella peces de colores, pero que con el paso del tiempo esos peces fueron muriendo y desapareciendo. Entonces, los niños del barrio comenzaron a traer las viejas del agua que sacaban del Río Suquía, ya que se encuentra apenas a dos cuadras. Un día, un vecino de apellido Paniagua decidió sacar dos lados de la fuente, siendo ésta transformada en la plazoleta que hoy conocemos.

Ubicación de la plazoleta.



Transformación de la fuente en plazoleta realizada por el vecino:

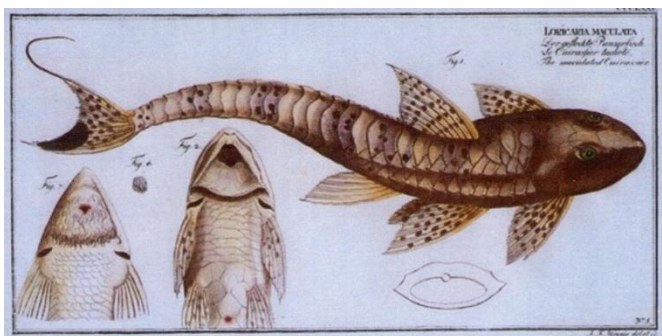


Forma de la fuente original

Forma actual de la plazoleta

Tras conocer esta historia, surgió la decisión de realizar una pintura sobre la superficie de la plazoleta. Esta pintura muestra como característica compositiva un patrón que remite a los cerámicos utilizados en las fuentes de estilo neocolonial; y con dicho estilo, como hemos señalado, se corresponde arquitectónicamente el barrio.

Por otro lado, consideramos que era relevante la incorporación de la imagen de las viejas del agua (peces típicos del Río Suquía), para resaltar el hecho de que en sus inicios había sido una fuente y no una plazoleta, tal como hoy los vecinos comúnmente piensan.



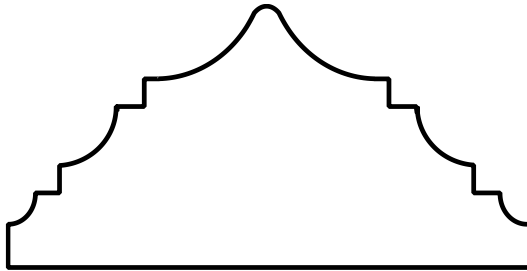
5



Diseño utilizado en la intervención.

⁵ <http://hermanburmeister.blogspot.com.ar/2014/01/los-peces-de-agua-dulce-de-las-lagunas.html> - Loricariichthys maculatus (Bloch, 1794)

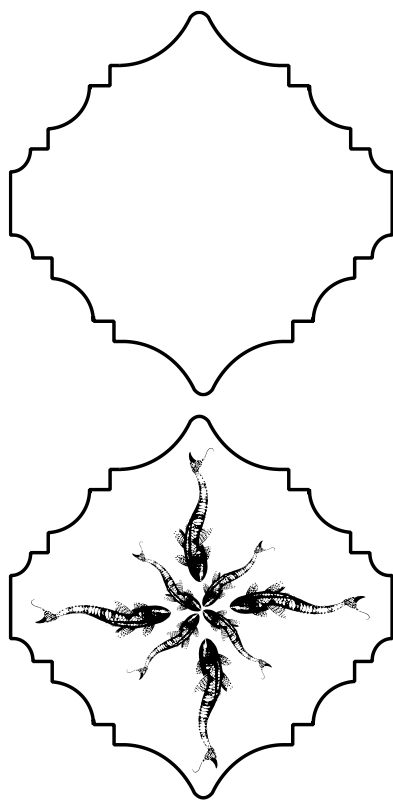
Otro elemento que adoptamos para la composición del patrón fue la forma de los techos originales que algunas casas todavía mantienen:



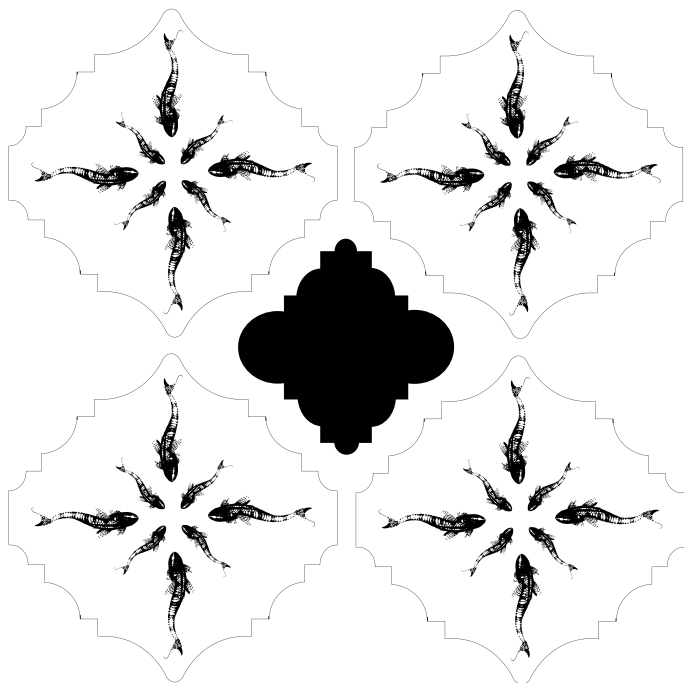
Tomamos esta forma porque se trata de un elemento que prevalece en la vida cotidiana de la comunidad y además. Asimismo, puede ser reconocido por vecinos de diferentes generaciones. Con estas elecciones, buscamos que nuestra intervención constituya una referencia a ese estilo arquitectónico que tuvo gran

relevancia a nivel nacional y a través del cual, de manera particular, fue diseñado el barrio.

Al incorporar la mencionada forma dentro de la composición, la espejamos horizontalmente para conformar un plano que contuviera las siluetas de las viejas del agua:



Al repetir esta figura conformamos un patrón que resaltaba una contra imagen que también fue adoptada para la composición final:



Posteriormente, durante la elección de colores, decidimos incorporar tonos semejantes a los que se empleaban en las mayólicas de estilo neocolonial. Estas mayólicas formaban parte de fuentes ubicadas en lugares de mucho tránsito peatonal o que poseían cierta relevancia histórica y/o cultural, y también eran

utilizadas en casas de familias con alto poder adquisitivo.

A partir de principios del siglo XX se comenzaron a abrir fábricas que produjeron mayólicas artesanales y que, en su mayoría, tomaban como ejemplo a los catálogos españoles. A medida que la demanda se fue incrementando por el impulso que produjo el interés sobre el estilo neocolonial, numerosas casas comenzaron a revestirse y a decorarse con estas. Además, se empezaron a realizar murales u objetos con la misma técnica; en este sentido, son conocidos los murales de azulejos historiados fabricados en el país por las firmas Alberdi y Cattaneo⁶.

Este tipo decoración acompañó a la arquitectura neocolonial. Los azulejos tuvieron una gran demanda en el mercado interno, y esto impulsó la producción de artesanías y revestimientos para la decoración, sobre todo con remanencias al estilo sevillano, que fue

⁶ Scocco, Graciela.2012. *Cerámicas, alama y fuego en el Barro de la Tierra*, Editorial de los Cuatro Vientos, Buenos Aires.

uno de los rasgos característicos de la corriente neocolonial.

Estas mayólicas eran azulejos esmaltados con blanco y decorados con motivos policromos. Asimismo, la mayólica vino a revolucionar la producción del azulejo, pues permitió pintar directamente sobre la pieza ya vidriada.⁷



8

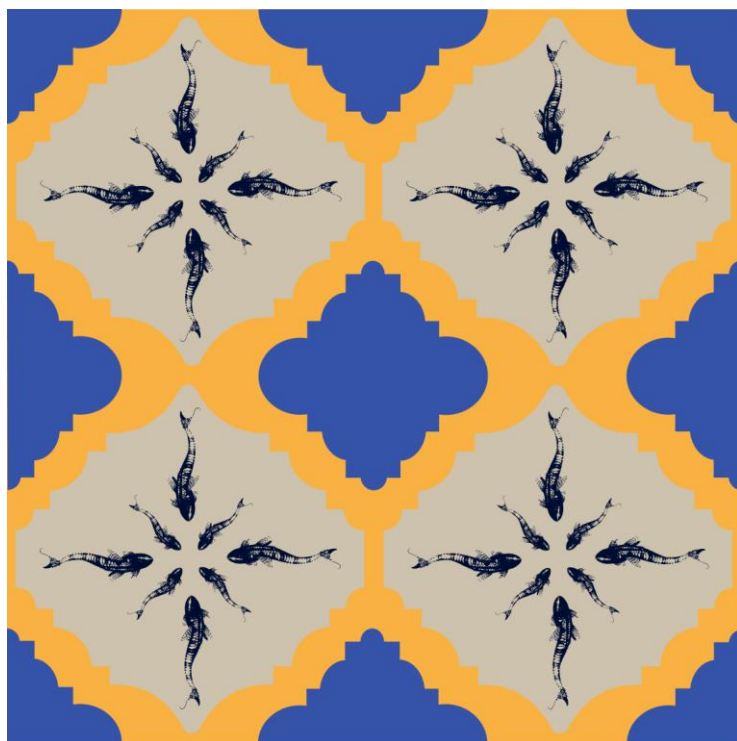
Tras un estudio acerca de los colores con los que se fabricaban por lo general las mayólicas de la época,

⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Azulejo>

⁸ Catálogo de época de la fábrica española Mensaque.

realizamos varias pruebas hasta encontrar el contraste deseado entre las formas y los colores. La intención fue que presentaran reminiscencias del estilo neocolonial pero que al mismo tiempo se adecuen a una paleta contemporánea.

Composición final



Detalles de la plazoleta ya intervenida:



Una manera de documentar desde la creación de una visión del mundo

Tanto durante la recopilación de los relatos orales como en la intervención que llevamos a cabo en la plazoleta, el registro audiovisual fue un recurso de primer orden. Estos registros fueron constituyéndose como una herramienta de construcción de conocimientos y, al mismo tiempo, como un medio para desarrollar nuestra visión del mundo. De esta manera, al vídeo lo pensamos como un medio para explorar los distintos aspectos de la comunidad y poder acercarnos a sus miembros recolectando sus relatos, sus historias.

Esta manera de concebir al video puede relacionarse con lo planteado por Mónica García (2008):

“Pensar el uso del vídeo como herramienta de investigación y como parte de un currículo que busque acercarse a la realidad a través de sus imágenes y de los recursos técnicos, estéticos y expresivos que ofrecen los medios audiovisuales, en particular el vídeo, requiere considerar a la imagen no solo como instrumento para almacenar, comprobar y verificar datos, sino como objeto y estrategia de investigación que posibilita el análisis y la reconstrucción de la realidad, así como diferentes lecturas de la misma.” (3)

Además de considerar al video como una herramienta de registro de los elementos significativos–simbólicos del barrio, también lo pensamos como una práctica que pudiese colaborar en la construcción de una

narrativa. De esta manera, buscamos la conjunción de los diversos fragmentos con un sentido estético. Las ediciones posteriores, a su vez, tienen muchos puntos en común con el género descrito por Bill Nichols como “documental poético”:

“(…) esta forma de construir subraya las maneras en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada filme determinado.”
(2001:105)

Sin dudas, en las formas de filmar y de editar predomina la postura del observador. Pero tratamos de romper con una actitud no presencial cuando, en algunos fragmentos, se escucha la voz del entrevistador a modo de intromisión de manera sutil. La edición en la que más se destaca esta ruptura es la que se corresponde con la intervención de la plazoleta. En ella aparece nuestra voz *en off* dando testimonio de las propias vivencias dentro de la comunidad. En este pasaje, contamos cómo nos fuimos adentrando en la cultura barrial y cómo las intuiciones creativas fueron impulsando un proceso artístico más reflexivo y, al mismo tiempo, más visceral sobre la realidad, enfatizando nuestro *estar-siendo* en el encuentro con barrio Kronfuss. Esta manera de visibilizarnos a nosotros mismos dentro de la producción audiovisual se vincula con lo referido por Antonio Weinrichter cuando propone romper “(…) el corsé de prosa que tiene el documental.” (2004:55)

En los registros, sin embargo, tratamos de no ser demasiado invasivos. Durante las charlas con los vecinos, disminuimos al mínimo la condición presencial de la cámara pero no así de nuestra persona, tratando de que el entrevistado se sienta lo más cómodo posible. Dependiendo el caso, decidimos poner cámara fija o emplear cámara en mano. En este segundo caso, la cámara se transformaba en una extensión del entrevistador; y en ambos casos, tratamos de poner en evidencia la conexión intersubjetiva del momento.

Con la edición pretendimos desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción, posibilitando nuevas maneras de ver, entender y relacionarse con el mundo circundante, al tiempo que emergen nuevas formas de representarlo. Pero siempre evitamos “jugar” con mecanismos formales que destruyeran de alguna manera la representación de tipo testimonial. Por su parte, tras la edición del registro audiovisual, se modificó el sentido de las imágenes; a raíz de esto, tratamos de reintegrarlas posteriormente a la realidad desde un punto de vista artístico, reconociendo la construcción de una nueva visión del mundo y vinculándola con cotidianeidad barrial. Así, nos planteamos que la proyección de los videos editados sea en un espacio perteneciente a la comunidad.

Esta forma de ver, entender y relacionarse con el mundo circundante por medio de la práctica artística, llevó a la producción audiovisual a vincularse

finalmente con el espacio expositivo. De esta manera, sintonizamos con lo expresado por Laddaga cuando propone:

“(…) la creación de intercambios y microeventos dentro de un espacio que los haga visibles para el interior de la comunidad pero visibles también para cualquiera.” (2006:94).

En efecto, el espacio expositivo que seleccionamos se encuentra dentro del entretendido comunitario sanvicentino. Esto apunta a nuestro interés por seguir articulando al arte con la comunidad. Como ya hemos mencionado con anterioridad, estas prácticas que se desarrollan dentro de espacios del estar cotidiano se alejan del simulacro, tratando de establecer una relación directa y sin intermediarios entre la actividad artística y las condiciones materiales y sociales de un momento y un espacio determinados.

Debemos aclarar que en un inicio habíamos pensado la proyección de los distintos videos en la plazoleta intervenida, utilizando las paredes de las casas aledañas como pantalla. Pero por circunstancias derivadas del contexto, decidimos elegir como espacio expositivo a la Casa Cultural Dadá de San Vicente. Este espacio no sólo es utilizado por artistas del barrio para exponer sus obras, sino que además alberga talleres de todo tipo (artes, deportes, permacultura, etc.). Al mismo tiempo, es el lugar de reunión de la Red de Vecinos y en él se realizan variadas actividades sociales. Por la suma de todos estos factores, y por el hecho de que se trata de un espacio al cual asiste buena parte de la

comunidad, es que decidimos realizar allí nuestra instalación.

Asimismo, siguiendo con nuestra intención de que las producciones artísticas dialoguen con la comunidad, intentamos que los videos se vinculen con el mismo espacio en el que serán proyectados. Buscamos, así, crear la posibilidad de que las producciones artísticas se relacionen corporalmente con el espectador, trabajando la relación cuerpo– espacio–tiempo al combinar elementos materiales y virtuales. Al potenciar distintos estímulos sensoriales, se crea una tensión que atrapa a los espectadores, llevándolos a tomar noción de su implicancia física y psicológica en relación al espacio real y a la imagen proyectada. Esto los introduce en el espacio de la imagen y en un tiempo diferido aunque se esté operando en tiempo real, lo cual genera el cuestionamiento acerca de si son sólo espectadores o también son parte de la obra.

Como bien lo expresa Sagrario Aznar Almazán (1995), en este proceso el video es comprendido por un lado como “temporal”, en relación al uso de una línea de tiempo para la sucesión de imágenes; pero también es concebido como una “construcción espacial”. Una rama del videoarte, en efecto, ha querido centrarse en este factor espacial permitiendo la manipulación del vídeo no sólo como imagen sino también como objeto (1995:306).

La imagen que aparece en los videos tiene un marco visual específico y reconocible que relaciona el estilo

documental con el videoarte, sobre todo por la manera en la que es exhibido. La instalación de producciones audiovisuales para que dialoguen entre sí difiere claramente del método tradicional de exhibir al cine documental.

Tomamos entonces los conceptos de Lorena Rodríguez Mattalía cuando manifiesta que la instalación está considerada como:

“(…) la organización en un espacio expositivo de elementos diversos (objetuales y/o audiovisuales), para ser recibidos por parte del público como una obra artística unitaria, incluyendo el espacio en dicha experiencia estética. (...) Se propicia que la videoinstalación emplee la imagen en movimiento (el video) para captar la atención del espectador, así se constituye una articulación entre el espacio, el espectador y las producciones artísticas.”
(2008:184)

En pos de generar vínculos entre el espacio y las ediciones, pensamos ubicar en uno de ellos a dos pantallas enfrentadas para que dialoguen entre sí. Por ende, la edición estuvo en función de dicho diálogo. A su vez, en la instalación se muestran distintas producciones que dan a relucir algunos de los elementos más significativos de la cultura barrial, al tiempo que proponen una nueva manera de resignificarlos.

En otra instalación tratamos de poner en evidencia, por medio del dialogo entre dos televisores, una interacción profunda de diversos aspectos concretos y simbólicos que hacen referencia a un espacio

determinado: la plazoleta. Al ver las distintas pantallas se realizan entrecruzamientos de los distintos elementos significativos, lo genera y/o compone una nueva forma de percibir el espacio al que se hace referencia. Por otro lado, puede generar en el espectador cuestionamientos acerca de cómo se percibe la realidad, los recuerdos y la construcción de narraciones sobre el mundo circundante.

Dentro de la edición, pensamos distintos segmentos que aluden a los puntos más sobresalientes dentro los relatos orales. Estos segmentos se denominan: 1) **las 99 casas**; 2) **el conglomerado industrial**; 3) **la escuela Rivadavia**; 4) **el tranvía**; 5) **el carnaval**; 6) **la plazoleta**. El carácter que los reúne es de índole documental y poético al mismo tiempo. A su vez, cada segmento presenta una edición que se corresponde con la estética propia del videoarte.

La grabación y edición de cada segmento fue el resultado de la apropiación del mundo por parte del artista, lo cual determinó el formato a utilizar en las ediciones, la síntesis de cada relato, el orden en el que se presenta el conjunto, etc.

En cada edición, generamos entrecruzamientos entre el artista y el mundo que lo rodea, y las emociones revividas por los vecinos de barrio Kronffuss al momento de contar sus vivencias. La utilización de las cámaras digitales y las nuevas posibilidades del videoarte se unieron con el deseo de filmar las huellas del tiempo sobre la arquitectura característica de una

comunidad, la posibilidad de generar un dialogo entre el arte y la sociedad (o por lo menos un sector de ella) y la necesidad de dejar testimonio del pasado y del presente de un barrio histórico de Córdoba Capital.

En la construcción de tipo documental, no se puede dejar de lado el hecho de que en cada edición hemos incorporado registros ajenos que hemos obtenido a través de internet. Estos registros han sido apropiados con la intención de visualizar de mejor manera ciertos elementos subyacentes en la comunidad. Los registros que utilizamos hacen referencia a acontecimientos de barrio San Vicente, en general, y de barrio Kronfuss en particular. Este tipo de apropiación puede vincularse con las nuevas formas de narrativa documental, acercándose a lo que se ha dado a conocer como “documental de autor”; esto es, un formato que parte del registro de la realidad pero que no se propone como una mirada objetiva sobre el mundo, sino por el contrario, como una visión cargada de subjetividad. Como explican Nicolás Barrento Rangel y María Raquel Rojo (2002), se trata de:

“(…) decir algo de una forma determinada y de acuerdo a ciertos criterios estéticos, a través de los cuales el realizador trasmite su preocupación por un tema específico (...) Se trata de un género activo que busca registrar la realidad, pero no de cualquier situación que ocurra en la misma, sino hechos significativos (...) porque estamos hablando de un género artístico, que tiene que ver con lo subjetivo, con la vivencia y la experiencia personal de quien lo realiza, que es única y se expresa en imágenes, que crea un mundo de

acuerdo con la verdad que ese artista busca plasmar.” (31-39)

En este sentido, creemos que la combinación de registros resulta esencial para evidenciar con mayor claridad ciertos fragmentos de la realidad del barrio. Con esta combinación es posible catalizar imágenes y sonidos significativos que permitan profundizar la comprensión de la toda la comunidad y de cada miembro, de manera especial.

El video **las 99 casas** aborda la relación de los habitantes de barrio Kronfuss con sus viviendas. Simultáneamente, el video complementario presenta una edición que muestra en tiempo acelerado un detalle de la arquitectura, a cámara fija, durante el transcurso de casi un día. El diálogo entre ambos busca evidenciar, por un lado, ciertos datos del pasado y del presente de algunos vecinos: ellos cuentan cómo se vinculan con sus casas, con el barrio y con su historia. Por otro lado, intentamos establecer la noción de que la comunidad es un compendio de micro-eventos a través de los cuales se construye de forma anónima el espacio. Se muestran los gestos rutinarios, las constricciones, las imposiciones y los determinismos segmentados, pero también las reacciones singulares frente a lo repetitivo, las innovaciones y apropiaciones parciales en la vida cotidiana de las personas. Los individuos y la comunidad en general se inscriben en el espacio a través de sus vivencias, aspiraciones, tiempos y ritmos, generando un lugar urbano con valores simbólicos que

definen su identidad. En este sentido, la cotidianidad social, como plantea Martínez García:

“(…) es vista como un proceso de comunicación y convivencia, es al mismo tiempo un ambiente y momento de conformación de personalidades, (las) mismas que se reflejan en cada momento de contacto, a la vez que orientan las subsiguientes interacciones.” (2008:35)

El video que trata sobre **el conglomerado industrial** cuenta cuáles fueron las fábricas y las empresas que constituyeron parte del origen y de la vida del barrio. Esta edición dialoga a su vez con una superposición de planos lo que hoy en día son las ruinas de ese pasado. Dentro de los recortes, y pese a que no es mencionado explícitamente por los vecinos, fueron incorporadas algunas imágenes del tren, ya que colinda con el barrio y era un elemento fundamental en la época de su fundación para el traslado de insumos y mercancías por parte de las industrias.

Este diálogo entre los dos videos genera el efecto de un mundo construido a través de la memoria, la cual interviene en el "momento oportuno" y produce modificaciones del espacio. En relación a esto, podemos citar a Michel de Certeau (1999), quien concibe que:

“(…) la memoria mediatiza las transformaciones espaciales, a través del ‘momento oportuno’ (griego, *kairos*), produce una ruptura instauradora. Su extrañeza hace posible una transgresión de la ley del lugar. Salida de sus insondables y móviles secretos, una ‘jugada’ modifica el orden local. La finalidad de esto apunta por tanto hacia una

operación que transforma la organización visible. Pero este cambio tiene como condición los recursos invisibles de un tiempo que obedece a otras leyes y que, por sorpresa, arrebató alguna cosa a la distribución propietaria del espacio.” (95)

Lo dicho por De Certeau se puede vincular a su vez con lo que plantea Maurice Godelier (1989) sobre la construcción espacial, entendida como un espacio ganado y sentido como propio en donde la realidad no sólo es lo material sino también lo ideal que está intrínsecamente unido a lo material. (21) Esta intersección transversal entre lo material y lo ideal sería lo que permite comprender a la ciudad y a la vida urbana como un proceso de construcción socio-espacial constante y complejo que es llevado a cabo por sus habitantes.

Por medio del diálogo entre los dos videos intentamos reconocer la capacidad de los vecinos para crear nuevas estructuras a partir de su idea del pasado, transgrediendo lo concreto del presente y construyendo un espacio con sentido de pertenencia que resguarda una identidad cultural.

En el tercer video reconstruimos parte de la historia de la **escuela Rivadavia** a través de distintos relatos orales. Mostramos cómo un espacio, en este caso educativo, se fue transformando a lo largo del tiempo tanto a causa de las políticas educativas como por el mismo desenvolvimiento de sus profesores y alumnos. Por ejemplo, el hecho de que no se dicte más catequesis en los establecimientos públicos o los

modos en que fueron apareciendo los diferentes niveles educativos, se ponen en relación con las formas en que cada individuo se apropió de ese espacio, dándole una identidad y marcando a fuego ciertos recuerdos dentro de su existencia.

Paralelamente, en una pantalla enfrentada se muestran imágenes de la escuela en las cuales los niños y niñas salen de la institución, dando por terminada la jornada escolar. El diálogo entre las dos imágenes intenta dar cuenta de que, pese al paso del tiempo y de las distintas generaciones, éste sigue en pie como un lugar a ser habitado y construido simbólicamente por nuevas personas que dejarán su impronta. De esta manera, se abre un espacio para albergar y acoger, facilitando vínculos sociales y estimulando la capacidad de identificación simbólica con el entorno.

El video que trata sobre **el tranvía** es la conjunción de varios relatos de vecinos que cuentan cuáles son sus recuerdos sobre ese medio de transporte hoy inexistente. Intentamos mostrar, como bien lo expresa De Certeau (1999):

“(...) la mediación de un conocimiento, pero un conocimiento que tiene como forma la duración de su adquisición y la recopilación interminable de sus conocimientos particulares. (...) Este conocimiento está hecho de muchos momentos y de muchos elementos heterogéneos. (...) Es una *memoria* cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición y desgranar las singularidades de ésta.” (92)

Este primer video dialoga con otra edición que muestra el recorrido que realizaba el tranvía por San Vicente, barrio Kronfuss incluido. A través de esta interacción, intentamos mostrar una manera distinta de percibir el paso del tiempo. En este sentido, no se ve un pasado seguido linealmente por un presente. Por el contrario, creemos estar frente a un tipo de percepción que puede asimilarse a cierta operación anotada por Enrique Symns (2008) en relación a los indios mocovíes: al incendiarse un bosque o al caerse un árbol, los indios mocovíes siguen viendo el bosque o el árbol allí donde otros testigos ven la tierra seca que los reemplazó. Dice Symns: “Para los mocovíes, la nostalgia es una herramienta con la que consiguen construir el mundo perdido.” (246)

Esta re-construcción del mundo en la conjunción de las dos ediciones, se vincula a su vez con el ‘momento oportuno’ de acuerdo a De Certeau (1999). Es decir que apuntamos a:

“(…) construir el mundo a través de una memoria que permanece oculta hasta el instante en que se revela, en el ‘momento oportuno’. El resplandor de esta memoria brilla en la ocasión. (93).

Tal forma de percibir el tiempo se aleja de la temporalidad lineal-sucesiva y remite al tiempo mítico al que se refirió Mircea Eliade y sobre el cual ya hemos hablado. Asimismo, como señala Daniel von Matuschka (1994) siguiendo a Kusch, en vez de una conciencia histórica:

“(…) habría que hablar de ‘tiempo transtemporal’ donde pasado, presente y futuro se amalgaman en una sola experiencia indiferenciada que perpetúa estáticamente una realidad dada (…) pero sus características afloran en todas las cotidianas respuestas verbales y culturales a los problemas de la vida diana (...). En ese sentido el concepto de historia, de ‘pequeña historia’, la del ‘ser’ de Occidente, carga con el bagaje occidental, y el concepto de Gran Historia es el de esa patencia ‘transtemporal’ de todo lo vital que reitera el ciclo de nacimiento, reproducción y muerte. Tiempo que no es el de la ciudad, sino el tiempo de la espera para la maduración y para el fruto, tiempo del silencio.” (124)

En la edición que tiene como temática **el carnaval** mostramos cómo esta celebración de carácter extraordinario y periodicidad anual, se estructura bajo el concepto cíclico del tiempo. Al repetirse año tras año, todas las generaciones tienen recuerdos sobre este festejo. Asimismo, intentamos visualizar su condición popular y participativa, como así también la comprensión de las relaciones que se establecen entre el ámbito urbano que da cabida a los festejos y el despliegue de ciertas manifestaciones efímeras. Esto se vincula con el hecho de pensar al carnaval como una pluralidad códigos, formas de pensar, modos de actuar y maneras de relacionarse, cuya concreción se da en la dimensión espacial del ámbito urbano como escenario de la acción. El carnaval, así, puede ser comprendido como un espacio de producción de significaciones.

A la vez, se produce el diálogo con un video complementario conformado por una sucesión de planos de personas ocupando el espacio público. Buscamos representar, a través de esta convergencia, el hecho de que en la vida cotidiana de cada persona existen momentos extraordinarios en los cuales los espacios son sacralizados. Esta manera de concebir la cotidianidad se relaciona con todo aquello que hacemos, percibimos o pensamos desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte. Con esta amplísima definición de cotidianidad intentamos abarcar a la totalidad de sucesos que constituyen nuestra existencia, con la simple actitud de contar con la conciencia de "estar-en-el-mundo".

Estos momentos de la vida cotidiana son los que nos permiten poner en evidencia los distintos aspectos de la realidad, y de esa manera, nos permite modificar o renovar su significado. Emilio Martínez (2014) comprende, en sintonía con todo lo dicho anteriormente, que el mundo cotidiano es el mundo de lo familiar y es dentro de este horizonte desde donde comprendemos al mundo, a los demás hombres y a nosotros mismos. Ese mundo cotidiano nos muestra lo evidente y lo no evidente de nuestra existencia, permitiendo que los hechos nos conduzcan hacia la apropiación del espacio-lugar, y remitiendo así, tanto al hecho físico de la ciudad (configuración urbana) como al conjunto de significaciones y relaciones implicadas en la vida social de la ciudad. (18)

Por último, el video sobre **la plazoleta** contiene imágenes en las que mostramos cómo fue el proceso de intervención. Junto con estas imágenes, se escucha el relato del artista. Allí contamos cómo fue nuestra experiencia personal en todo el proceso artístico, desde las entrevistas hasta la realización de las ediciones.

Paralelamente, en otro monitor se ven textos que transcriben relatos de diferentes vecinos en torno a historias, recuerdos y experiencias vividas en la plazoleta.

El diálogo que se entreteje entre estos elementos muestra cómo fue nuestro trabajo en un espacio concreto del barrio. Al mismo tiempo, pone de relieve el hecho de que ese trabajo estuvo vinculado no sólo con el espacio en sí sino también con el entorno, elaborando un entrecruzamiento entre lo que representa ese espacio, su historia, las relaciones que allí se establecen, etc. En efecto, se trata de un lugar donde el vecino se ve más o menos reconocido de acuerdo al uso que le dio y/o que le da en su cotidianeidad, llevando a cabo procesos de apropiación e imprimiendo sus propias marcas. Este habitar del vecino se conjuga con el habitar del artista, quien busca también imprimir su huella sobre el espacio creando un metatexto que, de forma auto-reflexiva, se conjuga con las narraciones existentes, ya sea a través de las mismas prácticas cotidianas como de los relatos orales.

Además, intentamos poner en evidencia este tipo de construcción metatextual no sólo en la intervención concreta del espacio sino también en la edición. En este sentido, trabajamos con las imágenes de la intervención y con dos relatos yuxtapuestos. Por un lado, el del artista contando cómo fue su proceso de identificación con la comunidad y apropiación de la plazoleta; por otro lado, presentamos los relatos de los vecinos que forman parte de la historia del lugar.

Estos relatos desempeñan un papel decisivo. En verdad, describen, pero como dice De Certeau (1999):

"(...) toda descripción es más que un acto de fijación, es un acto culturalmente creador. La descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa (hace lo que dice) cuando se reúne un conjunto de circunstancias. Es, pues, fundadora de espacios."
(129)

Implicancias...

En este proceso pretendimos igualar al productor artístico con la comunidad a los fines de construir nuevas significaciones del mundo. Tal igualación estaría dada por un tipo de ceremonia en la que ambos forman parte de las transformaciones que el proceso creativo genera, dando cuenta de la multiplicidad de visiones sobre el espacio social y promoviendo reflexiones sobre él en el aquí y ahora.

De una u otra forma, siguiendo a Carina Cagnolo (2014), estos trabajos:

“(...) trascienden la ecuación binaria de yo-otro, de cultura propia y alteridad. En cada caso, hay un esfuerzo por multiplicar las voces que enuncian y sus dimensiones interpretativas, complejizar los puntos de vista, relativizar las convenciones discursivas sobre identidad-alteridad, etnógrafo-campo, etc. Los productores se asumen integrantes de aquello a cartografiar; trabajan en dobles o múltiples dimensiones poéticas.” (3)

La comunidad toma en sus manos el hecho artístico con la misma intensidad que el artista, cuando dicho artista propone una continuidad arte-vida interactuando con espacios atravesados por la cotidianidad de las personas e interpelando directamente a la realidad. Este arte puede ser entendido entonces como una experiencia catártica, un rito que provoca la identificación entre el productor artístico y su entorno.

Este arte entendido como proceso no conserva objeto alguno. Opera más bien en la interacción, y en esa acción en tiempo real es posible romper la barrera que separa a la expresión del artista de la vivencia del vecino. No se trata de un documento sino de un acontecimiento que tiene lugar aquí y ahora. Este acontecimiento se ofrece a una mirada que preste atención a las señales imperceptibles y a las marcas visibles como una serie de tensiones entre lo testimonial y lo discursivo, quedando adherido a los símbolos de la producción artística en forma permanente, más que por sus estructuras lógicas, por la relación que establece con su experiencia vital y sus sentimientos encontrados.

Esta producción procura disminuir el desfase existente entre la obras de arte y lo que hoy es entendido como cultura popular, acercando el lenguaje artístico a la comprensión de los vecinos del barrio y abriendo el juego de la microhistoria, del estar-siendo a través del otro.

Esta producción puede ser comparada con el concepto de microhistoria de Carlo Ginzburg (1994), quien plantea que esta construcción debe eliminar el intento de buscar el significado de los fragmentos en el presente, en la forma "en que su configuración puede ser adaptada a formas de civilización existentes en la actualidad". Por el contrario, deben buscarse los *indicios* en un contexto de interpretación que refiera a una corriente autónoma de tradiciones diversas

mucho más antiguas, cuyo indicio en el caso Ginzburg es la originalidad de la lectura de Menocchio⁹, una lectura que se patentiza en el encuentro entre lo que es la cultura oral y la cultura letrada. (39)

Podemos evidenciar en nuestra producción artística la circulación e influencia mutua entre la *cultura popular* y la *cultura letrada*. Esto se ve, por ejemplo, en los relatos orales que presentan una heterogeneidad de significados y de símbolos que nos han ayudado a generar interpretaciones y encontrar nuevos saberes y significados. También se hace evidente en la apropiación que efectúan los espectadores al encontrarse con las ediciones del material fílmico recolectado durante todo el proceso artístico. Asimismo, al analizar estas realizaciones audiovisuales sería posible encontrar distintos *indicios* que ayudarían a crear una multiplicidad de lecturas heterogéneas propias de la cultura popular.

Esto puede vincularse, a la vez, con la idea de “circulación”¹⁰ que plantea María Eugenia Boito

⁹ Domenico Scandella, más conocido como *Menocchio*, fue un molinero nacido en Montereale Valcellina, a 25 km al norte de Pordenone, Italia; en el siglo XVI, procesado y quemado vivo por la Inquisición. Su historia recobró una cierta notoriedad gracias a las investigaciones de Carlo Ginzburg, representante italiano de la corriente de la microhistoria, que reconstruyó la vida de este personaje en su libro *Il formaggio e i vermi* (*El queso y los gusanos*).

¹⁰ La idea de una influencia recíproca entre culturas de clases subalternas y dominantes propuesta por Mijaíl Bajtín nos ubica en este primer rostro de lo cultural, señalando que hay clases y que hay simbolismos. Pero ahí nomás y es su segundo aporte fuerte, hay relación entre los simbolismos.

(2011), es decir, a la acción de hacer propio lo ajeno, aquello que no se tiene. Pero esta operación siempre se hace desde y a partir de lo que se posee y lo que se sabe. Se producen entonces, en el objeto apropiado, transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción que abole la tensión propia de la lucha. Aquello que ha sido apropiado conserva las huellas de su anterior procedencia, de lo que fue, y las hace jugar en el interior del nuevo conjunto. Los procesos de apropiación, dice Boito, renacionalizan, remodelan y conllevan a la tensión de la resistencia interna. (5)

En este sentido, nuestro proceso debe ser entendido como un entrecruzamiento entre lo artístico y lo social y entre la *cultura letrada* y la *cultura popular*. Dicho entrecruzamiento da como resultado una interacción entre innumerables estrategias que confluyen en la trama del estar-siendo en la cultura barrial, elaborando nuevos sentidos sobre aquello que aparece y

Hay circulación cultural, hay relación entre un simbolismo y otro. Vean ustedes, incluso en ese momento, en esa experiencia de participación de la vida social donde algunos no salían de la tierra que trabajaban, mientras otros no salían de los libros que leían, mientras las posibilidades de interacción no eran muchas, sin embargo existe circulación cultural, y justamente el carnaval es un momento que expresa estas dos cuestiones. Expresa que las clases subalternas se generan sus propios simbolismos, pero también están en interacción conflictiva con los simbolismos dominantes. Quiere decir que estamos reconociendo que a pesar de la dominación social, las clases tienen algún nivel de autonomía para otorgarse sus propias producciones simbólicas. (María Eugenia Boito, 201: 5)

desaparece, pero que de ninguna manera resulta inalcanzable.

Bibliografía:

- AAVV. (2011) Apuntes del seminario Poéticas de la imagen – Movimiento. Coord.: Paola Sferco y Carolina Senmartin. Facultad de Artes. U.N.C. Argentina.
- Alcina Franch, José. (2004). Arte y antropología. Ed Alianza. Madrid, España.
- Aramburu, N. (2008). Un Lugar Bajo el Sol (Los espacios para las Prácticas Creativas actuales. Revisión y Análisis); Ed. CCEBA. Buenos Aires, Argentina.
- Ardenne, P. (2006). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. CENDEAC, Ed. Azarbe S.L. Murcia, España.
- Aznar Almazán, Sagrario (1995) El vídeo, en el límite entre el arte y la tecnología. Las videoinstalaciones, Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H." del Arte, t. 8, págs. 305-320
- Bellour, R. (2002). Entre Imágenes (foto – cine – video); Ed. Colihue. Buenos Aires, Argentina.
- Boito, María Eugenia (2001), Algunas reflexiones sobre la circulación cultural. Aportes de C. Ginzburg, Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, ECI, UNC. <https://scpopularymasiva.files.wordpress.com/2011/11/c-lase-de-ginzburg-1.pdf>

- Bourriaud, N. (2006). Estética relacional. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.
- Bourriaud, N. (2007) Postproducción; Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.
- Buci-gluksmann, Christine (2006). Estética de lo Efímero. Arena libros. Santa Clara, Madrid.
- Cagnolo, (2014) Recorridos descentrados: El origen de la experiencia. Que ver, que saber. Comunidades, etnografías, archivos. Catálogo, Fondo Nacional de las Artes.
- Carreño, Luis. (2004). Guía turística de Barrio San Vicente. Una recorrida por sus calles, historia, su cultura. Comisión de Vecinos de Turismo y Cultura de Barrio San Vicente. Córdoba, Argentina.
http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/27/secciones/grancordoba/nota.asp?nota_id=156885
- Castello, Hugo P. (2014). Los peces de agua dulce de las Lagunas de Guanacache (Mendoza), Setubal (Santa Fé), y de los ríos Salí de Tucumán y Paraná, descriptos por Burmeister en 1861. Enero del 2014.
<http://hermanburmeister.blogspot.com.ar/2014/01/los-peces-de-agua-dulce-de-las-lagunas.html>
- Colombres, A. (1987) Sobre la Cultura Popular y el Arte Popular. Ed. El Sol. Buenos Aires; Argentina.

- Colombres, A. (2004). Teoría Transcultural del Arte (Hacia un Pensamiento Visual Independiente). Ed. Del Sol S.R.L. Buenos Aires, Argentina.
- de Certeau, Michel (1999) La invención de lo cotidiano2 - Habitar, cocinar. Universidad Iberoamericana. México.
- de Certeau, Michel (1999), La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y centroamericanos.
- Diario la Voz del Interior (2008):
http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/27/secciones/grancordoba/nota.asp?nota_id=156786
http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/27/secciones/grancordoba/nota.asp?nota_id=156787
http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/27/secciones/grancordoba/nota.asp?nota_id=156788
- Dubois, P. (2008). El Acto Fotográfico y otros Ensayos. Ed. La Marca Editora. Buenos Aires, Argentina.
- Eliade, Mircea. (2006). El Mito del Eterno Retorno. Ed. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Escobar, Ticio. (2014). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Edt. Ariel. Buenos Aires, Argentina.
- Espinal Pérez, Cruz Elena (2009) La(s) Cultura(s) Popular(es) Los términos de un debate histórico-conceptual. Universitas Humanística, no.67 pp: 223-243 Bogotá - Colombia

- Fernández Quesada, Lorente (compiladores). (2009) *Arte en el Espacio público: Barrios Artísticos y Revitalización Urbana*. Prensas universitarias Zaragoza. Grunes, España.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real (la Vanguardia a Finales del Siglo)*. Ed. Akal. Madrid, España.
- García G. (2008). “La imagen en la investigación social” en *La investigación en Ciencias Sociales: Técnicas de recolección de información*, Páramo, P. (compilador), Bogotá, Ediciones Universidad Piloto de Colombia.
- Ginzburg, Carlo (1981) *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Muchnik. Barcelona.
- Ginzburg, Carlo (1994). “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, *Manuscripts*, núm. 12, pp. 13-42.
- Glusberg, Jorge. (1978) “Retórica del Arte Latinoamericano”, edit. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- GODELIER, M. (1989) *Lo ideal y lo material: Pensamiento, economías, sociedades*. Madrid: Taurus
- Grüner, E. (2001) *El sitio de la Mirada (secretos de la Imagen y Silencios del arte)*. Ed. Norma. Buenos Aires, Argentina.
- Grüner, Eduardo (1999): *Ese crimen llamado arte, Arte y política*, en *Razón y Revolución* nro. 5, reedición electrónica.
<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr5Gruner.pdf>

- Guasch, A. (2000 – 2006). El arte último del siglo XX (del post minimalismo a lo multicultural). Ed. Alianza. Madrid, España.
- Guimarey, María (2007) El carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval. http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_html/ebec07/html/in_soc.html
- Kusch, R. (2007). América Profunda; Obras completas; Tomo I y II. Ed. Fundación Ross. Buenos Aires, Argentina.
- Kusch, Rodolfo. (1975) "Dos reflexiones sobre la cultura", en Cultura popular y filosofía de La liberación: una perspectiva latinoamericana. Buenos Aires. García Cambeiro.
- Labaki, A., Mourão, M. (Compiladores). (2011). Cine de lo Real (O como Pensar el Documental). Ed. Coligue. Buenos Aires, Argentina.
- Levis, D. (2001). Arte y computadoras (del pigmento al bit). Ed. Norma. Buenos Aires, Argentina.
- López Anaya, J. (2007). El Extravío de los Límites (Claves para El arte Contemporáneo). Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Lussault, M. (2007) L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain. Le Seuil. París.

- Mamblona Agüera, Ricard. (2012). Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo, tesis doctoral Universidad Internacional de Cataluña, España.
- Martínez García, Bernardo. (2008) La investigación en la cotidianidad social desde la fenomenología. *Tiempo de Educar*, vol. 9, núm. 17, enero-junio, pp. 35-56, Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Martínez, Emilio (2014) CONFIGURACION URBANA, HABITAR Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO, XIII Coloquio Internacional de Geocrítica El control del espacio y los espacios de control, Barcelona.
- Martini, Y. *et al.* (2009) Las sociedades de los paisajes áridos y semiáridos del centro-oeste argentino: 443-448. Ed. de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto, Córdoba, Argentina.
- Mateo, Eduardo (2004) “La recuperación de la memoria: la historia oral” [en línea], en TK, nº 16, Asociación Navarra de Bibliotecarios, pp. 123-144. http://www.asnabi.com/TK_archivos/TK_17/35mangado.pdf#search=%22funcionarios%20y%20escribas%22
- Matuschka, Daniel von (1978) "Nuevas consideraciones en torno al concepto de "estar" en R. G. Kusch. Vol. 10/11, p. 111-139. <http://bdigital.uncu.edu.ar/3955>.
- Nichols, Bill. (2001) *Introducción al Documental*, Indiana University Press, Bloomington.

- Ortiz Sausor, Vicente. (2001) Una propuesta escultórica: videoinstalación y videoescultura. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. España.
- Paranaguá, P. (2003). Cine Documental en América Latina. Ed. Cátedra. Madrid, España.
- Petrina, A. (2009). “El Neocolonial: Memoria y Nostalgia de la raíz hispanoamericana” en Summa+ N° 96 pág. 108.
- Prat i Carós, Joan (1986) El carnaval y sus rituales: Algunas Lecturas Antropológicas, *Temas de Antropología Aragonesa*, 4: 278-295. Zaragoza, España.
- Ricoeur, Paul (2003) Tiempo y narración. Tomo III. Ed. SXXI. México D.F.
- Rodríguez de Ortega, de la Rúa, Bettolli, Civalero (1999) Las supervivencias del barroco sudamericano en diferentes etapas de la arquitectura del siglo XX en Córdoba, Argentina. LAS. Revista del Centro Marina Waisman N°2. F.A.U.D. U.N.C., Córdoba, Argentina, Pp 50-58
- Rodríguez Mattalia, Lorena. (2008) Arte Videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
- Ronen Man (2013) La microhistoria como referente teórico – metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales. Universidad Nacional de Rosario, Historia Actual Online 2013 Argentina. HAO, Núm. 30, 167-173

- Scocco, Graciela. (2012). *Cerámicas, alama y fuego en el Barro de la Tierra*, Editorial de los Cuatro Vientos, Buenos Aires, Argentina.
- Symns, Enrique (2008) *la vida es un bar: cerdos y peces y otros tragos (1982-2002)*, el cuenco de plata, buenos aires Argentina.
- Tristán, M. (2010). *¿Ficción o Realidad? (La Puesta en Escena Cinematográfica a Fines del Siglo XX como Problemática de Identidad)*. Ed. Eduvim. Villa María, Córdoba, Argentina.
- Tristán, Miguel José. (2010) *¿Ficción o Realidad Nacional?: la puesta en escena cinematográfica a fines del siglo xx como problemática de identidad*. Eduvim. Villa María, Argentina.
- Urbina, Neida. (2005). “El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso” en *Revista Estética: Ponencias, Estética n° 006*. Ed. SABER ULA.

http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina.pdf

- Uscatescu, Jorge. (1995) *La cotidianeidad*, Investigaciones fenomenológicas Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología, revista 3 Época. Volumen VIII. núm. 13. págs. 25-47, Servicio de Publicaciones, universidad complutense, Madrid, España.

- Vázquez Rocca, Adolfo (2013) Arte conceptual y pos conceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | 37. Universidad Andrés Bello - Universidad Complutense de Madrid.
- Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid, España.
- Wikipedia, la enciclopedia libre:
[http://es.wikipedia.org/wiki/Barrio_San_Vicente_\(C%C3%B3rdoba\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Barrio_San_Vicente_(C%C3%B3rdoba))
<http://es.wikipedia.org/wiki/Azulejo>
- Zubieta, A. M. (comp), (2000) *Cultura popular y cultura de masas, Conceptos, recorridos y Polémicas*, Paidós, B.A. Argentina.



Se terminó de imprimir
en el mes de mayo de 2015
en imprenta Premat S.R.L.
Diseño: Andrea Molina