

TEX TU LIA NIO

Mariana Ramírez
Ana Pistone Barchuk
Floencia Salazar
Andrea Ruíz
Guiomar Barbeito
Aylén Bartolino Luna
Lucas Di Pascuale
Juan Der Hairabedián
Ana Capra
Lucía Álvarez Pérez
Carolina Senmartín
Colectiva Kuen
Carina Cagnolo (coordinadora)

TEXTULIA

Mariana Ramírez / Ana Pistone Barchuk / Florencia Salazar
Andrea Ruíz / Guiomar Barbeito / Aylén Bartolino Luna
Lucas Di Pascuale / Juan Der Hairabedián / Ana Capra
Lucía Álvarez Pérez / Carolina Senmartín / Colectiva Kuen
Carina Cagnolo (coordinadora)

Créditos //

Coordinadora: Carina Cagnolo
Corrección: Guiomar Barbeito.
Diseño Gráfico: Marisol San Jorge

"Esta publicación fue realizada con el subsidio otorgado al proyecto "Prácticas, discursos e institucionalidad en el Arte Contemporáneo de Córdoba", período 2018-2021, Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNC. Res. UNC N° 411/18.

Textulía NIO : prácticas, discursos e institución en el Arte Contemporáneo de Córdoba, Argentina / Carina Cagnolo... [et al.] ; coordinación general de Carina Cagnolo. - 1a ed volumen combinado. - Córdoba : Carina Cagnolo, 2020.

Libro digital, Otros

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-86-6113-1

1. Artes Visuales. 2. Arte Contemporáneo. 3. Córdoba. I. Cagnolo, Carina, coord.
CDD 709.8254

7

**QUISIÉRAMOS
VIVIRLO TODO**

(o el transcurso de la investigación en las artes visuales).
/ Carina Cagnolo.

ARTÍCULOS

19

**TEMPORALIDAD,
PROPEDÉUTICA,
MERCADO**

(O cómo devenimos contemporáneos)
/ Carina Cagnolo.

31

**APROPIACIÓN
Y OTRAS AUTORÍAS**

Artistas de Córdoba que trabajaron según operaciones de apropiación.
/ Mariana Ramírez.

39

FRONTERAS

/ Ana Pistone Barchuk.

57

**SOBRE ESTRATEGIAS
DE ESPACIALIZACIÓN
Y SU RELACIÓN CON
EL SUJETO DE LA
EXPERIENCIA EN
ALGUNAS POÉTICAS
DE CÓRDOBA**

/ Florencia Salazar.

67

ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਕਾ.

¿Es un dibujo o es un texto escrito?
/ Andrea Ruiz.

85

**COSMOS,
EL CONJUNTO DE TODO
LO EXISTENTE**

Ensayo sobre la obra
de Fernando Allievi.
/ Carina Cagnolo.

109

**PRÁCTICAS DE REUNIÓN
Y DE COLABORACIÓN
ENTRE ARTISTAS**

Un sociograma del colectivo Expedición.
/ Carolina Senmartin.

ENSAYOS,
POÉTICAS,
EXPERIENCIAS

123

**REPETICIONES,
TORCEDURAS
Y VARIADOS INTENTOS
DE ATAR COSAS EN
UN PAPEL**

/ Guiomar Barbeito
y Aylén Bartolino Luna.

133

TOPOLOGÍA ASTERISCA

/ Lucas Di Pascuale.

149

**POIESIS-BRILLANTE/
ESPIRALADA**

/ Juan Der Hairabedian.

157

**PROYECTO BIOGRAFÍAS
SONORAS**

/ Ana Capra.

165

ÁREA POSEÍDA

/ Lucía Álvarez Pérez.

177

**NOMBRAR PARA
DISOLVER (FRONTERAS)**

¿Por qué escribir juntas?
/ Colectiva Kuen (Gatica, González
Mussano, López).

186

BIOGRAFÍAS

Quisiéramos vivirlo todo **(o el transcurso de la investigación en artes visuales)**¹

/ Carina Cagnolo.

Los nombres importan porque, además de construir identidades, generan atmósferas de ideas y de afectos en torno a aquello que se experimenta, se piensa o se produce. *Textulia* cobró presencia casi bromeando sobre la obvia conjunción entre texto y tertulia, que significa reunión de un grupo de personas para debatir sobre un tema, de manera distendida, compartiendo café o bebidas. Nuestro modo de trabajo como equipo de investigación en artes² toma algo de estas formas: la distensión, la organización horizontal, el transcurrir sobre diversos temas sin necesariamente concluir sobre los asuntos, abrir preguntas, accionar sobre nuestras producciones, debatir sobre los estados de las artes visuales en estos contextos...

1 Este título es una versión apropiada de la frase "Quiero vivirlo todo", escrita en el taller de Carolina Senmartín, co-directora de este proyecto de investigación. En alguna de nuestras reuniones, la frase funcionó como fusible para aportar ideas sobre posibles títulos para esta publicación. La invención de la misma corresponde a otro grupo de trabajo, conformado por artistas y docentes que compartieron también ese espacio. Algo dice este relato acerca de cómo nombrar y de cómo transcurren las ideas, de unos colectivos a otros, siendo unos, los mismos y otros.

2 Nos reúne la participación en un proyecto de investigación en artes, con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. La pertenencia institucional de dicho proyecto corresponde, en la mayoría de los agentes, al Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la misma universidad. El equipo está integrado por: Victoria Gatica, Valeria López, Eugenia González Mussano, Ana Pistone Barchuk, Lucas Di Pascuale, Juan Der Hairabedian, Florencia Salazar, Ana Capra, Mariana Ramírez, Guiomar Barbeito, Aylén Bartolino Luna, Marcela López Sastre, Lucía Álvarez Pérez, Julia Levstein, Diego Iparraguirre Triay, Carina Cagnolo (directora), Carolina Senmartín (co-directora).

En nuestras textulias nos proponemos conversar, analizar, debatir textos de cualquier índole: una obra o conjunto de obras dentro del ámbito de las artes visuales, una narrativa curatorial, un artículo crítico o teórico, un ensayo poético o literario, una experiencia particular o una instancia de formación, etc. La textulia conformó -y conforma todavía hoy- un modo de trabajo que suplió a veces y completó otras, las metodologías consabidas de investigación en el ámbito académico, en el caso del campo de las artes, muchas veces dominadas por los formatos de las ciencias sociales.

Textulia cursó desde un método de trabajo y debate hacia el nombre de la publicación que congrega escritos de los integrantes de este equipo. Antes de esto y por un breve período, *Quiero vivirlo todo* se postulaba como título posible. Aunque volvimos a *Textulia*, algo del sentido de esa frase quedó titilando. Retomo en esta introducción la idea en *Quisiéramos vivirlo todo*, para abrir breves comentarios sobre los escritos, ensayos y artículos que constelan en **Textulia NIO**. El condicional puede encontrar su sentido en el transcurrir entre diciembre de 2019, cuando leímos aquella frase, y ahora, agosto de 2020. En estos meses extraños que nos toca vivir, el presente de la primera persona singular, *Quiero vivirlo todo*, quedó en suspenso. Mientras *Quisiéramos...* invita a pensar en nuevos ciclos, renovadas experiencias y deseos construidos en plural. Entendimos con mayor claridad en este tiempo que sólo desde la acción colectiva es posible salvar -o mejorar- precariedades endémicas dentro de nuestro campo.

A la vez, ...*vivirlo todo* tiene en mi opinión, el particular atractivo de hablar, metafóricamente, de cómo hacemos investigación/producción en artes. En el conjunto de los textos aquí reunidos puede leerse cierta resistencia a someter el análisis crítico y la experiencia a marcos académicos preestablecidos. En cambio, se ensayan perspectivas analíticas que prueban formas que van desde la producción poética a la reflexión curatorial; de las experiencias de recepción al análisis de obras o artistas específicos. Los lenguajes, las perspectivas, los formatos cambian con los autorxs de los textos. **Textulia NIO** es, por ello, ecléctica como lo es la mixtura entre investigación y producción en artes visuales.

Este conjunto de trazas escriturales diversas presenta, en algunos casos, aspectos centrales al trabajo del equipo -y desde allí procura avanzar en los diagnósticos sobre nuestro ámbito en Córdoba, tal como nos proponemos realizar en los objetivos de trabajo-; y cuestiones tangenciales en otras, aunque no por ello menos interesantes. Esta publicación es producto de debates y lecturas, y de las diversas experiencias y prácticas de sus integrantes. Artistas, curadorxs, docentes, investigadorxs... Esos transcurros, que generan intersecciones al núcleo central de nuestros objetivos de investigación, son fundamentales porque invierten trabajo, tiempo y reflexión sobre las experiencias vitales de los agentes involucrados. Algo de estas agencias, con sus múltiples formas de pensar, de decir y de producir, se mezclan aquí, inventando en las lecturas trayectos dinámicos y momentos más estables.

Textulia N10 se organiza en dos grandes secciones. Una provista por aquellos trabajos que se acercan más al formato de escritura académica, denominada *Artículos*. Otra que reúne ensayos, formas poéticas de escritura, textos de artistas que reflexionan sobre sus propias producciones, de curadorxs que dialogan en torno a sus guiones curatoriales.

Abre la sección de artículos un trabajo de mi autoría, publicado por primera vez en el libro *Una que sepamos todos. Desvíos sobre los comienzos del arte contemporáneo en Córdoba*. (Barbero & Casiva, 2018) Atendiendo a la preocupación de las editoras, el texto se propone dar cuenta de cómo fuimos haciendo conciente, en la escena de las artes visuales de Córdoba, la pertenencia de nuestras prácticas y producciones a un conjunto de problemas que podrían mencionarse como “contemporáneos”. El artículo hace pie sobre tres grandes asuntos que, a mi criterio, son claves para pensar el arte actual en situación: los modos de inscripción de diversas temporalidades e historicidades en las prácticas artísticas contemporáneas; las transformaciones en la formación académica en artes en las últimas décadas, y con ellas las actualizaciones bibliográficas, de representaciones y de contenidos, aspecto fundamental en una región donde el paso por

las academias condiciona fuertemente a todo el sistema; el mercado, los discursos y las prácticas en torno a la gestión, organización y circulación de las producciones, los agentes y las formaciones culturales.

Por su parte, **Mariana Ramírez** analiza, desde la perspectiva de la apropiación como operación artística, un conjunto de obras realizadas en los últimos años en Córdoba. La crítica a la *institución arte* se verifica en los fenómenos analizados. Más que una corriente dentro de la historia del arte -que también lo fue, el *apropiacionismo*-, la apropiación como operación alegórica ha discutido sostenidamente algunos de los principios más anquilosados de las representaciones sociales sobre el arte. A saber, la noción de autoría en sentido fuerte (la obra de arte como creación *exnihilo*, como obra material de dotes individuales especiales, como reflejo de una subjetividad particular³...), la categoría de *original* en contraposición con la reproductividad de la obra de arte, la institución artística como centro de legitimación y acumulación de capital simbólico. En el texto, los procesos de Lila Pagola, con su trabajo *Derivadas*, y Juan Gugger y Aylén Crusta, con *Simbiosis Semántica*, proporcionan un abanico de conceptos para debatir sobre estos temas y avanzar sobre las potencialidades que prometen estas prácticas. Más allá de que estos dos trabajos analizados datan de hace algunos años (2006 y 2009), abrieron debates y cuestionamientos que resuenan hoy, aún con fuerza, respecto del funcionamiento de las instituciones en el contexto local. El universo teórico de Ramírez acompaña en gran medida las lecturas realizadas dentro del proyecto de investigación que nos convoca.

Fronteras, el trabajo de **Ana Pistone Barchuk**, introduce el tema de la apertura de límites de la producción artística hacia la vida cotidiana. Mediante el concepto de *situación artística*, el texto propone revisar la interacción posible entre objeto estético -obra de arte- y la experiencia de la recepción por fuera de la noción de autonomía estética. Toma como caso de estudio el trabajo de sitio específico y performativo *Para no olvidar o I'M VERY MUCH IN LOVE*

3 Subjetividad que tiene, como sujeto común, al varón blanco, burgués, heterosexual.

W/U, de la artista Talma Salem. Como es sabido, el arte contemporáneo se caracteriza por su carácter *intermedial*. El sentido de las obras se instala más en los intersticios entre medios que en los medios puros. La intervención de sitio específico, como es el caso analizado, es una de las formas donde se manifiesta esta intermedialidad. Esta idea se vincula de lleno con la pérdida de autonomía del objeto estético: mientras más cercanos son la forma y el medio en el resultado artístico, más cerca estamos del género puro y por lo tanto más cerca de una recepción autónoma (la pintura es un buen ejemplo para ver esta relación). (Rebentisch, 2018) Por el contrario, el carácter intermedial de las producciones artísticas contemporáneas explora los límites externos de la autonomía proponiendo una recepción heterogénea y contingente, alejándose de la relación inmediata que se establece entre género (pintura, si seguimos el ejemplo) y medio (el medio pictórico). Las intervenciones e interacciones del público que se producen en la obra de Salem analizada por Pistone, ilustran claramente la búsqueda artística de abandonar la autonomía estética, acercando la práctica y la recepción del arte a la praxis vital.

En un sentido similar se plantea el trabajo de **Florencia Salazar**, quien propone analizar *estrategias de espacialización y su relación con el sujeto de la experiencia en algunas poéticas de Córdoba*, tal como versa el título del artículo. Aquí, la mirada hace foco sobre todo en las relaciones que puedan establecerse entre objeto estético instalado y espacio arquitectónico. El aspecto intermedial abre el juego no solo a los diversos medios de la obra, sino también a las necesarias relaciones contextuales con el espacio donde se produce la intervención. Florencia invita a pensar críticamente el contexto cordobés en relación a la ampliación de los espacios arquitectónicos provistos por el Estado provincial destinados a la exposición de artes visuales. Se propone realizar un diagnóstico parcial y provisorio sobre los sentidos en los cuales afectaron a las prácticas artísticas estas transformaciones estructurales. Luego analiza un conjunto de obras desde las formas de la intervención espacial. Las reflexiones sobre las situaciones en las arquitecturas expositivas de Florencia Walter, Lucas Despósito, Juan

Gugger, Dolores Cáceres, Daiana Martinello, aportan un conjunto de ideas propicias para pensar sobre este tipo de manifestaciones actuales en el arte de Córdoba.

Con tono y gesto de ensayo, *La invención de un lenguaje*, de **Andrea Ruiz** revisa un conjunto de obras que indagan las relaciones entre la imagen y la palabra, entre el dibujo y la escritura, las traducciones entre lenguajes o invenciones idiomáticas. La exploración de las fronteras mediales vuelve a ser aquí un elemento central: las dislocaciones de convenciones lingüísticas, las búsquedas poéticas de alfabetos singulares, el gesto y lo performático como lenguaje, son ensayos que se producen en las fronteras de las artes visuales. Desde una perspectiva conceptual, estas producciones hacen foco en cómo articulamos la comprensión humana; qué significa entendernos y estar de acuerdo en códigos y valores comunes y, más allá incluso, de qué manera podemos activar el pensamiento crítico o formas conscientes de afectividad. Las disrupciones del lenguaje parecen ser, desde el arte actual, espacios potenciales para repensar estas activaciones y nuevos modos de resistencia crítica desde lo poético. Mirtha Dermisache, Osías Yanov, José Pizarro, Lucía Von Sprecher, Eduardo Navarro, Indira Montoya son les artistas analizades. Tanto desde su formato como desde la sintaxis, el texto ensaya gestos que acompañan las orientaciones poéticas de las obras. Desde el punto de vista de nuestros objetivos en el campo de la investigación en artes visuales, el trabajo aporta no sólo una mirada sobre estas poéticas, sino también el análisis de una porción de obras pertenecientes a una colección privada⁴ formada en la ciudad de Córdoba.

Cosmos, el conjunto de todo lo existente, texto de mi autoría, se propone desde un objetivo común a los intereses de nuestro proyecto de investigación: revisar analíticamente poéticas singulares en el contexto del arte de Córdoba. En este caso, abordo un conjunto de ideas acerca de la obra *Cosmos*, una serie de piezas recientes de Fernando Allievi. La noción

4 Todas las obras analizadas en el texto pertenecen a la Colección HAB, de la ciudad de Córdoba.

general de representación es, aunque no siempre de manera explícita, la gran órbita sobre la que giran las reflexiones reunidas en esta sección del texto. Publicado en **Textulia N10** en episodios sucesivos, algunas ideas transversales cruzan este ensayo: memoria, archivo, apropiación. El carácter contemporáneo de lo repetitivo, la operación artística de rebobinar formas culturales, para proyectarse luego en gestos renovados. El trabajo propone perspectivas paradójales, en una primera parte, el horizonte conceptual se organiza desde ideas sobre iconología; en otros apartados⁵ intentaré mostrar un punto de vista dialéctico, tomando algunas operaciones poéticas como iconoclastas. El relato biográfico del autor acompaña el texto incorporando la entrevista como parte del ensayo.

En los últimos tiempos hemos sido testigos del interés de les artistas visuales por acercarse a otras disciplinas. La expansión de operaciones artísticas hacia métodos, formas y medios de la etnografía, la antropología, la ecología, la biología, entre otras, es un aspecto dominante en muchas poéticas actuales.

Carolina Senmartin acompañó, como asesora, el trabajo realizado por el *Colectivo Expedición*. Conformado por siete artistas, algunos de ellos con experiencia en la ilustración científica, el colectivo se propuso, desde 2014, explorar espacios naturales como génesis del trabajo artístico individual. “Nos reunimos bajo un interés común, el acercamiento a la naturaleza, tomando como punto de partida el contexto natural de Córdoba.” (Expedición, 2018) *Prácticas de reunión y de colaboración entre artistas. Un sociograma del Colectivo Expedición*, el trabajo de Senmartin para **Textulia N10**, se propone en primera instancia recuperar, desde una perspectiva sociológica, algunas ideas sobre la conformación de grupos de artistas, la reunión y colaboración como *modus operandi* dentro de las artes contemporáneas. De modo general (más allá del colectivo en cuestión), la autora analiza aspectos que son centrales para el grupo como organización y que lleva adelante proyectos con objetivos en común. En este sentido, ciertos marcos teóricos, como el

5 Otros apartados serán presentados en nuevas ediciones de Textulia.

propuesto por Reinaldo Laddaga en *Estética de la Emergencia* (2006), reúnen un conjunto de ideas propicias para pensar este tipo de proyectos. Luego Senmartín se concentra en analizar la genealogía de trabajo del colectivo mostrando sus trayectos y sus avances.

Con el subtítulo de *Ensayos, poéticas, experiencias*, la segunda sección de **Textulia NIO** presenta una serie de trabajos, algunos con formatos experimentales o poéticos; otros realizados desde colaboraciones conjuntas, de recepción y curatoriales. Aquí, las prácticas situadas son el centro de los diferentes registros textuales. Las (in)definiciones entre práctica artística, escritura poética, escritura experimental, relato y diálogo curatorial, muestran formas dinámicas que evidencian también dimensiones afectivas. *Afecto* entendido desde el punto de vista de cómo las experiencias modifican nuestros cuerpos, nuestras experiencias y nuestras subjetividades.

El vaivén entre una experiencia de recepción en torno a una producción escénica y la participación performática se muestra en la escritura pendular de *Repeticiones, torceduras y variados intentos de atar cosas en un papel*, trabajo de **Aylén Bartolino Luna** y **Guiomar Barbeito**. Las autoras describen en primera instancia la experiencia de recepción participativa que transitan ante *Escrituras Performáticas: Cuerpo y acción en efimerodramas*, un proyecto de CepiAbierto⁶. Ante las acciones, al principio enigmáticas, de les artistas, se instalan las preguntas sobre su posible desciframiento: ¿De qué tipo de acciones se trata?, ¿qué corporalidades habitan el espacio?, ¿qué forma genérica tiene la presentación, es teatro, es performance? ¿Es necesaria esta interpretación? No tardan en aparecer los movimientos autoreflexivos: pensar/percibir el propio cuerpo y la posición subjetiva frente a -o con- quienes accionan. Los pensamientos orientados a la comprensión

⁶ CepiAbierto es una convocatoria anual de proyectos de producción/investigación en artes, que se lleva adelante en el Cepia, Facultad de Artes de la UNC. El proyecto en cuestión está integrado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Sastre, Sebastián Huber y Rodolfo Ossés, asesorado por Marcelo Comandú.

e interpretación parecen cegados por la experiencia *in situ* y en presencia.

Lucas Di Pascuale presenta un texto curatorial, escrito para la exposición *Topología Asterisca*⁷. El problema a tratar, tanto de la muestra realizada en su momento, como de este texto, se concentra en el dibujo pensado desde cinco tópicos conceptuales: el modelo, la acción, la técnica, el montaje y el relato. El interés de Lucas por el dibujo tiene su génesis no solo en el ensayo curatorial que se pone en acción en la muestra, sino también -y sobre todo- en su propia práctica artística y en su actividad docente. Estas tres agencias (práctica artística, curaduría y docencia) entrelazan sus dominios y sus territorios en el texto. El espacio compartido con otros, artistas dentro de la narrativa curatorial, estudiantes, pares, se revela en la multiplicidad de voces, perceptos y afectos sobre la práctica, la técnica y la materia del arte desde el dibujo como disciplina primordial en las artes visuales. Una vez más en este texto, **Textulia NIO** encuentra la forma escritural desde la afectividad y la reflexividad compartida colectivamente.

En tono poético, **Juan Der Hairabedian** narra la experiencia de un proceso artístico realizado en Ciudad Universitaria, en la ciudad de Córdoba, a partir de los términos *Poiesis - Brillante/Espiralada*, propuestos en un posgrado en procesos y prácticas artísticas contemporáneas, tal como él mismo lo explica. La escritura fluye desde la descripción de detalles de acciones poéticas y el contacto con los materiales elegidos hacia asociaciones con la historia política de nuestro país, pensamientos sobre la construcción de Nación a través de símbolos comunes. La intervención artística sobre un monumento a la memoria de los desaparecidos en dictadura, en el contexto de la Facultad de Filosofía y Humanidades, abre al diálogo interpersonal entre el artista y receptorxs activos del proceso. El texto da cuenta de cómo un proceso de producción artística puede actualizar la experiencia y activar la memoria individual y colectiva.

⁷ *Topología Asterisca. Aspectos y atributos del dibujo*. Exposición curada por Lucas Di Pascuale en Espacio Fundación OSDE, Córdoba, entre abril y junio de 2018. Participaron: Cecilia Afonso Esteves, Horacio Álvarez, Jéssica Agustina Gómez, Rosa Mercedes González, Gastón Goulu, Martín Kovensky, Silvana Montecchiesi, Marisol San Jorge, Celeste Villanueva y Nacha Vollenweider.

Ana Capra relata en clave afectiva la experiencia de trabajo con su proyecto de producción artística *Biografías Sonoras*. Este proceso consiste en grabaciones de sonidos cotidianos de personas vinculadas afectivamente con ella. A partir de estos registros, Ana realiza una serie de esculturas con diversas materialidades, además de la incorporación de las mismas grabaciones. *Biografías Sonoras* es una cartografía compleja que sitúa, espacial y geográficamente, temporalidades individuales, biografías tejidas con las texturas sonoras del día a día. En un principio, el proceso evita la imagen visual, la reconstrucción o la representación de hábitos cotidianos o laborales se constituyen desde lo audible (a través de sonidos reconocibles o irreconocibles). Luego, en una apropiación sobre esas sonoridades, Ana interpreta material y poéticamente esas texturas auditivas. Los resultados son dispositivos escultóricos-sonoros que apelan a diversas experiencias sensibles.

Durante la residencia artística *La Obra y el Territorio*, coordinada por la artista Margarita García Faure⁸, **Lucía Álvarez Pérez** desarrolló un proceso de producción artística en papel, su material habitual de trabajo. Lucía permaneció durante gran parte de la residencia en un *área propia* de pensamiento y práctica (me animo a decir que de allí proviene el título del texto). Acomodó sus herramientas y sus materiales sobre una mesa en la galería que daba al patio del espacio de la residencia. Observó, dibujó, caló el papel, pensó sobre lo que hacía y lo que sucedía a su alrededor. Los resultados de tales experiencias fueron algunas piezas caladas en papel y el mismo texto poético que presenta en esta publicación. El ensayo *Área Poseída* es parte, diferida, de esa producción artística en contexto. Habla entonces desde las fuertes preguntas que atravesaron su práctica, retóricas que señalan más una atmósfera de reflexión sobre el arte y su producción, que posibles respuestas.

8 Esta residencia fue parte del trabajo dentro del proyecto de investigación "Poéticas, discursos e institucionalidad en el Arte Contemporáneo de Córdoba". Participaron los integrantes del equipo de investigación Victoria Gatica, Lucía Álvarez Pérez, Diego Iparraguirre Triay, Florencia Salazar y Carina Cagnolo, entre otros artistas que no integran dicho proyecto. Tuvo lugar en Unquillo, Sierras Chicas, Córdoba, durante los días 8, 9 y 10 de noviembre de 2019.

En este tiempo, la mirada crítica feminista sobre nuestros contextos emerge con una especial fuerza vital. A través de esa lente escriben juntas **Eugenia González Mussano, Valeria López y Victoria Gatica**, firmando como Colectiva Kuen. La pregunta sostenida es la forma que cobra la potencia crítica del texto. Lejos de una simple retórica, interpela, activa, sacude. *¿Por qué escribir juntas?*, nos hace pensar genéricamente en *¿por qué escribir?* En el mismo sentido podríamos también preguntarnos *¿por qué juntas?* Y las respuestas interpelan sobre la emergencia de las representaciones colectivas, hoy vitales para transformar los esquemas consabidos de precariedad estructural del sector. La lectura de este texto, que fue escrito en un tiempo pre-pandemia, encuentra resonancias aumentadas. La implacable certeza de que la construcción común es el camino hacia la -aunque sea- paulatina pero sostenida transformación del campo de las artes visuales en cuanto a las formas de sustentabilidad, de vida y de trabajo. Si el tiempo de pandemia mundial que vivimos aceleró, como pienso, procesos de alianzas colectivas que venían gestándose fuertemente, este texto puede leerse como una máquina de fusión y explosión de sentimientos compartidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Trabajos citados

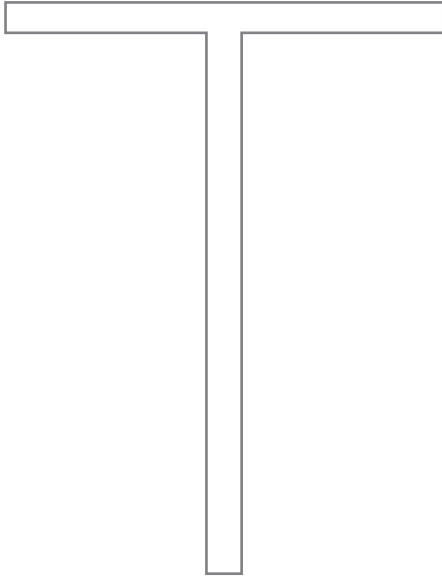
Barbero, C., & Casiva, E. (2018). *Una que sepamos todos. Desvíos sobre los comienzos del arte contemporáneo en Córdoba*. Córdoba: Unidad Básica Publicaciones.

Colectivo Expedición (2018). *Cuaderno de campo. Un recorrido de experiencias: viaje, producción, avance*. Córdoba: Colectivo Expedición / UNC.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.

TEXTULIA ARTICULOS



TEMPORALIDAD, PROPEDEÚTICA, MERCADO

(O cómo devenimos contemporáneos)¹

/ Carina Cagnolo.

1.

Temporalidad. Consabidamente, compartimos que el arte contemporáneo puede discriminarse² del paradigma modernista y que se constituye en un fenómeno con sus singulares *maneras de ser* y de comportarse.

¹ Versión corregida y actualizada del texto para la publicación *Una que sepamos todos. Desvíos sobre los comienzos del arte contemporáneo en Córdoba*. Unidad Básica publicaciones. Córdoba, 2018.

² Hasta cierto punto, en determinados contextos, y siempre previendo mixturas y entramados entre las prácticas artísticas del presente y los elementos residuales provenientes de otros momentos históricos.

Singularidades que se manifiestan tras el estallido de la narrativa histórica del arte moderno, según Arthur Danto (Danto, 1999). Esta narratividad aún plausible hasta mediados del siglo veinte, de continuaciones y rupturas ya no entre un período histórico y otro, sino entre movimientos – *ismos*– que se alimentan y repelen en búsqueda de *avance hacia...*³, se subvierte paulatinamente durante el período de posguerra y, sobre todo, en el período denominado por Lucy Lippard “los años de la desmaterialización del objeto artístico”. (Lippard, 2004) Hal Foster detecta dos movimientos que, a partir de este período, comienzan a constituirse como comportamientos propios del fenómeno de las artes visuales: por un lado un movimiento temporal de reconexión con prácticas del pasado, aquellas que habían sido olvidadas por la crítica modernista de la autonomía y del artista expresivo: el *ready-made* y el constructivismo.⁴ Por otro lado, un movimiento espacial de *desarticulación* disciplinar, de expansión explosiva de lenguajes, materialidades y modos de conectar con lo social: un fuerte desvío desde la dimensión diacrónica de las prácticas hacia la dimensión sincrónica, promoviendo una reconexión de las prácticas artísticas con el espacio social. (Foster, 2001) El arte, por lo tanto, comportándose como un fenómeno heterónomo, se libera -parcialmente- del lastre de la autonomía, volviendo, mediante múltiples pesquisas, sobre lo real.

Desde entonces, los instrumentos clásicos de la crítica y la teoría del arte, como son las nociones de estilo, de immanencia estética, el grado de autonomía de la obra proveniente de un tipo particular de subjetividad autoral, se sienten rancios e inútiles a la hora de valorar las poéticas actuales.

Asumiendo que por *arte contemporáneo* comprendemos fenómenos cuyo comportamiento puede acercarse, poco más o menos, a lo que acabo de sugerir a grandes rasgos, mencionaré momentos en donde este tipo de singularidades comienzan a visualizarse en la escena de las artes visuales en

3 ... hacia su *grado cero*, hacia su autoelevación espiritual, hacia su máximo nivel de inmaterialidad, hacia el alejamiento de la estética, hacia el lenguaje, según sean sus protagonistas y movimientos.

4 La crítica de arte, que funcionó propagandísticamente en los primeros años de la Guerra Fría, focalizó sus especulaciones sobre las tendencias pictóricas del expresionismo, como la Escuela de Nueva York, el Action Painting, en detrimento de las experiencias con otros materiales, procedimientos y conceptos, como fueron las poéticas del *ready-made* y del constructivismo ruso. Estos movimientos son estudiados a partir de la década de 1960 por algunos estudiantes de artes que luego se convertirán en los protagonistas del *minimal art* y los conceptualismos.

Córdoba. Apelaré a una memoria fragmentada e incompleta, y a argumentos hipotéticos, ya que se trata de ensayar algunas posibles vías de comprensión, sostenidas desde la mirada subjetiva sobre una parte de nuestra historia. Me concentraré sobre todo en el momento que implican los años posteriores a la vuelta a la democracia, avanzando poco sobre el presente. No es casual focalizar la mirada sobre los años noventa, cuya historización cobra hoy un ímpetu particular en los estudios sobre las artes visuales a nivel mundial.

Hipótesis: A finales de los años ochenta y principios de los noventa se detectaba a nivel local una corriente de producción artística fuertemente ligada al *estilo* –el neoexpresionismo– y a la construcción de *sujeto* y *subjetividad* propias de la teoría expresionista. Quizás, estos enviones provenían, por un lado, de los estratos más profundos de nuestra localía –y aún lo hacen–, como efectos residuales de una tradición pictórica; y, por otro, como reverberancias de un flujo de información que comenzaba a globalizarse. Más las revueltas de la transvanguardia italiana, que la vía de los conceptualismos y posconceptualismos, el apropiacionismo, los movimientos feministas o las expansiones procedimentales más allá de la pintura – video, fotografía, o prácticas intermediales–. En este sentido, la visita de Achille Bonito Oliva tuvo gran aceptación entre ciertos grupos de artistas, una parte importante de la generación que estaba en el momento más prolífero de sus trayectorias. La tradición pictórica cordobesa propició un campo de cultivo particular para que estas poéticas se afianzaran como tendencia dominante. La pintura como disciplina, sumada a una subjetividad solipsista, masculina y misógina, primó, en principio, sobre otros lenguajes y otras subjetividades. Me refiero a que eran éstas las prácticas y los sujetos que tenían cierto “éxito” en los estratos más “oficiales” del campo.⁵

Pero me interesa poner el foco en las poéticas alternativas que comenzaron a posicionarse. Me refiero, por ejemplo, a la exposición del grupo AGAGUMO⁶ en el Museo Caraffa, en 1987, donde se presentaron pinturas instaladas,

5 Por éxito me refiero a la valoración y legitimación que sus producciones conseguían a través de las selecciones y premiaciones en salones –Pro-arte, Ciudad de Córdoba–, por ejemplo.

6 Grupo formado por Patricia Ávila, Sara Galiasso, Gabriel Gutnisky, Nina Molina. Las primeras sílabas del apellido forman el nombre del grupo.

esculturas en telgopor, pinturas geométricas; materialidades y propuestas estéticas que se apartaban de los medios “puros” y buscaban expandir lenguajes y procedimientos. Esta exposición tuvo la curaduría de Silvia Ambrosini, en ese momento directora de la revista *Artinf*, que venía de Buenos Aires. Fue quizás la primera vez que un grupo de artistas asumía la necesidad de trabajar con un curador. No es un dato menor desde la perspectiva de la configuración sociológica de las escenas contemporáneas. La figura del curador tal como la conocemos actualmente, emerge bajo una nueva división del trabajo dentro del campo, acompañando las prácticas más avanzadas. Ante la expansión de lenguajes, el condicionalismo en la recepción, las transformaciones vertiginosas de las prácticas, la curaduría contemporánea asume la mediación entre esta transformación de las poéticas y los públicos, desconcertados ante la falta de definición epistemológica del arte.

Comenzaron a manifestarse ciertas prácticas en contraposición, que hacían efectivas críticas institucionales a la dominancia pictórica, como las *performances* de José Pizarro, Rubén Valentinis, Aníbal Buede y Fernando Sebastián, estudiantes de la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. Estas involucraban nuevas formas de trabajo con el cuerpo y con materiales diversos, no convencionales. Desde el año 1989, se sucedieron acciones realizadas por el colectivo de artistas Arte Trillizo (Buede, Pizarro, Valentinis) en el ámbito de la Escuela Provincial de Bellas Artes “José Figueroa Alcorta”: “La sonrisa de mamá” y “No todos los Figueroa son Alcorta”; las acciones de José Pizarro en la inauguración del Salón de Pintura Ciudad de Córdoba de 1990, denominadas “Somos un perro lleno de aserrín sobre una cama de familia”; y “Este es mi lado”, de Pizarro y Fernando Sebastián, durante la inauguración del Salón Pro-arte, en el Museo Caraffa, en 1991⁷, inauguraron la vía de la crítica institucional, propia del arte de los años noventa.

En esas rotaciones hacia la expansión intermedial, la exposición *El Día*

7 El texto descriptivo de la acción decía: “El contexto de la *performance*: hacer evidente una crítica a la estructura del arte, a las instituciones, y a los eventos del arte. En esta acción se pretende señalar los salones de pintura (y otras estructuras anquilosadas) y la falta de conductas éticas de los artistas, de prestarse al juego de las apariencias y la mediocridad artística, aportando e intercambiando sus mezquindades con los beneficios de los premios y plausos temporales. La acción es sorpresiva, aprovechando el público cautivo de la inauguración.” (Pizarro/Sebastián)

electrónico,⁸ en el Museo Emilio Caraffa, con la curaduría de Daniel Capardi, signó un giro en la perspectiva contemporánea sobre las artes visuales en Córdoba. Las obras daban cuenta de la descentralización de las disciplinas artísticas, por sus múltiples lenguajes y por la inclusión de medios como el video y la electrónica, además de ser una de las primeras curadurías realizadas por un agente local.

Si los ochenta sostuvieron aún ciertas certezas dentro de sus tendencias – los apropiacionismos, el neoexpresionismo–, la década del noventa se caracteriza por ser el momento de máxima expansión de lenguajes, donde la única definición posible es la del genérico “arte contemporáneo”. (Bang Larsen, 2016) Se produce el fenómeno conocido como el “giro social” del arte, el “retorno de lo real”. (Bang Larsen, 2016) (Foster, 2001) Esta potenciación de la dimensión sincrónica propició como consecuencia múltiples perspectivas de la práctica de las artes visuales puestas en contexto. Focalizar en la realidad social significó mirar cada problema particular, lo local en lo global.

En Argentina, y en Córdoba, el descontento por la realidad político-social durante la década de 1990, propició una generación importante de propuestas por fuera de los ámbitos convencionales del arte. En nuestra ciudad, el colectivo Costuras Urbanas⁹ realizó algunas intervenciones callejeras, entre las que se cuentan “Palabra desplazada” (1997), donde once artistas mujeres vestidas con ponchos negros desplegaban el cartel PRIVATIZADO, que hacía alusión a las privatizaciones realizadas por el presidente Carlos Menem. Un par de años antes, en 1995, el grupo formado por Alicia Rodríguez, Marivé Paredes y Kiki Roca, realizó la intervención callejera “Tenedor con ñoqui”, aludiendo a un informe periodístico reportando empleados estatales “ñoquis”. Esta fue la primera de una serie de intervenciones callejeras en puntos clave de la ciudad, realizadas por estas artistas, siempre en un tono crítico a los gobiernos municipal y provincial vigentes. (Rugnone, 2017) Se sucedieron otros grupos de artistas que tuvieron como forma de acción la intervención en el espacio público: Urbomaquia y Elles.¹⁰ Estos colectivos eran en su

8 Entre otros expusieron Dolores Cáceres, Gustavo Crembil, Gustavo Romano, Fernando Fraenza.

9 Grupo constituido por Sandra Mutal, Fernanda Carrizo, María José Ferreira. Funcionaron entre 1997 y 2000. (Costuras Urbanas, 2017)

10 *Urbomaquia* fue, en una última conformación, las artistas Patricia Ávila, Liliana Di Negro y Magui Lucero.

mayoría conformados por mujeres, superando la lógica de la subjetividad masculina ligada a la producción disciplinar, sobre todo a la práctica de la pintura.

Con cada vez mayor ímpetu y aceptación, la expansión de las prácticas fue construyendo una escena reconocible y no carente de autorepresentaciones: *asumimos contemporáneos*. Sin embargo, si pensamos con Keith Moxey que el arte contemporáneo es un fenómeno heterocrónico – “ya que el tiempo posee muchas dimensiones y texturas”– (2016) estaremos dispuestos a analizar todas las prácticas, incluso aún desde la noción de estilo. La pintura de expresión, cierta escultura proveniente de los márgenes de las neofiguras, así como también poéticas autoreflexivas cercanas a las orientaciones más analíticas del arte del Siglo XX, en sus proyecciones recientes (por ejemplo, en su relación con el diseño), se constituyen en formas residuales que se asumen actuales. “La textura del pasado se hilvana considerando la recepción de la obra en el presente”. (pág. 89) Es decir, se asume la presencia del pasado en el presente porque los tiempos de lo contemporáneo son tiempos permeables, reversibles. Bajo su rúbrica, es la heterocronía la que habilita que ciertas producciones, que vislumbramos como parte de temporalidades pasadas, se incorporen como *contemporáneas*.

2.

Propedéutica. En una ciudad signada por el protagonismo de la Universidad, como es Córdoba, donde coexisten dos academias de formación artística, la propedéutica que supone el paso por estas instituciones para la construcción de una trayectoria dentro del campo de las artes visuales no es un aspecto menor. En este sentido, me parece necesario advertir sobre cierto recambio epistemológico, en un proceso largo y no carente de dificultades y contradicciones, en el marco de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.¹¹

Al comenzar el período de apertura democrática se percibía con claridad

Elles por su parte, se formó con Lila Pagola, Laura Benech y Miriam Ubaid.

¹¹ Hoy Facultad de Artes. Me remito solo a esta institución debido a que no conozco en profundidad cuáles fueron los procesos de renovaciones curriculares que se produjeron en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

un modelo de enseñanza de las artes visuales bajo la lógica epistémica del modernismo. Culturas institucionales y estructuras curriculares que provenían de la *época de oro* de la institución, cuando muchos de sus actores fueron parte de las Bienales Latinoamericanas de Arte (Bienales IKA). ¿Qué implicaba ese modelo allá por mediados de la década de 1980? Aquellos agentes que comenzaban a alejarse de la academia eran sobre todo artistas/docentes, muchos con una trayectoria en la producción artística en el medio local.¹² También conservaban, en alguna medida, un modo de transmisión de conocimientos según la dualidad maestro/discípulo, propio de un tipo de formación modernista y europea. En su mayoría se trataba de varones, pintores o escultores. En cuanto a las formas poéticas que se concebían y promovían mediante los procesos de enseñanza-aprendizaje, en primer lugar, propiciaban el valor del *estilo*, a través de la idea de *idiolecto propio* (imagen personal) y la formación artística era una vía para conseguirlo, en acuerdo con la concepción artística del *maestro*. Estas búsquedas estaban fundamentadas, explícita o implícitamente, en el –adecuado– manejo de la –buena– forma, según las teorías de la Gestalt, y de la expresión, dos valores caros al arte autónomo. Así, lo visual, la noción de composición, las ideas de autonomía y de recepción artística immanente, eran la teoría –tácita o explícita– circulante, con nula o muy poca oposición. Estos discursos *del* y *sobre* el arte eran claramente dominantes en la institución.

En un proceso lento de renovaciones, se enlazaron tanto las actualizaciones de bibliotecas e información, como los sujetos implicados en las economías de contenidos sobre las artes visuales –docentes y programas académicos–. Este recambio motivó también transformaciones en las expectativas sobre el/los perfil/es de los egresados, por lo tanto, de los posibles futuros trayectos profesionales que estos emprendieran. No digo que la estructura curricular de la institución cambiara radicalmente en este proceso. De hecho, la organización disciplinar por talleres según los medios tradicionales (pintura, grabado, escultura) continúa hasta hoy¹³; tampoco se

12 Me refiero a nombres como los de Armando Ruiz, José Pecker, "Tutuca" Monteiro, César Miranda, "Tito" Miravet, Oscar Brandán, Eduardo Moisset de Espanés, Oscar Gubiani.

13 En el año 2014 se renovó el plan de estudios que databa de 1985, incorporando tímidamente la orientación en "medios múltiples" a esta terna.

transformó radicalmente la clara división entre teoría y práctica. Pero sí hubo un cambio generacional que introdujo nuevas lecturas y nuevas perspectivas, más cercanas a las problemáticas contemporáneas de las artes visuales. Por supuesto que este proceso local no puede desvincularse de la globalización y el consiguiente acceso a la información que esta propició. Nuevas teorías sobre la percepción visual discutieron a la Gestalt, y se introdujeron enfoques interdisciplinarios, desde perspectivas filosóficas, antropológicas, sociológicas. A través de algunas cátedras y docentes, se orientaron los conocimientos por direcciones analíticas y auto-reflexivas, cercanas a los conceptualismos y posconceptualismos. Esta dirección del arte del siglo veinte había sido ya vislumbrada por algún espacio curricular, más bien aislado en el conjunto de la propuesta académica, interesado en la línea analítica del arte moderno.¹⁴ Más allá de tener, en principio, un enfoque internacionalista, más que analítico sobre contextos regionales cercanos, estos contenidos y lecturas renovados fueron repercutiendo en los discursos y en las producciones de estudiantes y graduados. Recientemente, comenzaron a incorporarse discursos pos y decolonialistas, a través de algunas materias y bibliografías, lo que fomentó la apertura al conocimiento de las historias del arte locales desde nuevas miradas. Estas perspectivas resultan vitales a la hora de enriquecer y complejizar la escena, ya que fomentan cruces entre investigación académica, curaduría y práctica artística, mediante renovados guiones expositivos.

Hipótesis. El reposicionamiento de las orientaciones epistemológicas dentro de la formación en artes visuales sucedido en los últimos noventas y primeros dosmil, fue clave. La emergencia de las "clínicas" y los espacios de formación no académicos dinamizaron el acceso al conocimiento y a la experiencia de la producción artística, propiciando vínculos entre prácticas de agentes de generaciones muy cercanas. Se desarma por esta vía el modelo maestro/discípulo, aunque se corren otros riesgos: cierto *formateo* en los modos de hacer arte ante la falta de definiciones epistemológicas.

14 Me refiero claramente a la materia Lenguaje Plástico Geométrico, cuyo titular fue Eduardo Moisset de Espanés hasta el año 2000, y Gabriel Gutnisky su adjunto.

No siempre el formato *clínica* funciona como un espacio para la reflexión sobre las poéticas en contextos. En cierto modo implícito, muchas veces se trata de avanzar en cómo ser un artista contemporáneo (y tener éxito/ser comprendido, etcétera).

3.

Alternatividad y mercado. Pero el arte contemporáneo no solo se define por su carácter des-disciplinario, o mejor *intermedial*. Son móviles y ambiguas también las configuraciones profesionales. En la contemporaneidad se produce un alejamiento del modelo moderno de especialización. (Medina, 2008) El artista se desenvuelve como curador, como crítico, genera espacios de gestión para congregarse a sus pares y tejer redes de producción cooperativa por fuera de los brazos del Estado. A nivel local, resonó pertinentemente el texto de Ricardo Basbaum “Amo a los artistas-etc”. (Basbaum, 2003) Su reivindicación del artista que produce desde múltiples posiciones en el campo, como la curaduría, la crítica, etc., alimentó conceptualmente las maneras de desenvolvemos en la escena.

La generación de formaciones alternativas¹⁵ (Williams, 2009) Puede ser analizada como un síntoma de la manifestación de lo contemporáneo en el arte. Espacios de formación, de reflexión, de exposición, se multiplicaron desde fines de los años noventa a nivel local. Si observamos desde una perspectiva sociológica el desarrollo de la escena, en tanto grupos y redes de artistas, la década del año 2000 al 2010 – por marcar un tiempo específico–, estuvo signada por las experiencias de la “autogestión”, o “gestión independiente”.

A nivel nacional, algunos proyectos fundaron una red compleja de producción y vinculación: el Proyecto Venus, un modo muy novedoso de establecer posiciones frente a la dimensión económica del campo cultural; o el Proyecto Trama. Sobre todo este último, cumplió con el objetivo de cartografiar espacios, artistas, colectivos en zonas localizadas de producción: Rosario, Mar del Plata, Bahía Blanca, Tucumán, Salta, Córdoba, Buenos Aires. Logró generar en cinco años de trabajo una red de agentes y de formaciones

15 Dejo la definición de *alternativo* en la órbita de Williams, siempre entendiendo que se trata de formaciones que tienen como meta una producción discursiva que busca salirse de las tendencias culturales dominantes (como es el mercado en el capitalismo cultural global).

autogestionadas a partir de la cual se fundaron proyectos diversos en los años siguientes, incluso provenientes del Estado. (Cagnolo, 2013-2014) Los artistas a su vez, asumieron roles diversos, propiciando la formación de generaciones más jóvenes.

Hipótesis. La pulsión de los artistas y productores culturales de afianzar lazos de cooperación autogestiva, se fue transformando en un alistamiento para la entrada al mercado, sucedida en esta última década.

Los impulsos de transformación de las escenas a principios de los 2000, mediante proyectos autogestionados, que sostenían objetivos de auto-representación, diferenciación, divulgación de las producciones, postulación de identificaciones, hoy se manifiestan en mayor medida en avances hacia el mercado. Espacios y proyectos que hoy son casi míticos, como Casa 13 y Cielo Teórico (pero también muchos otros), cuyas metas estaban enfocadas hacia hacer las producciones visibles para otros (que quizás estaban lejos, aunque estuvieran cerca); en significar distinciones en un pluralismo homogéneo; en acceder al conocimiento; en la génesis de archivos.

No esgrimo este argumento desde la nostalgia. Existen actualmente proyectos con posiciones alternativas o contra-culturales¹⁶, que apelan a la autogestión como modelo de funcionamiento y organización de sus prácticas. Pero el modelo más evidente de generación de proyectos por fuera de las estructuras estatales, es el acercamiento al mercado a través de diversos tipos de galerismo –convencional o más o menos *sui generis*- (la exposición para la venta). Muchos de los impulsos por trabajar en la escena por fuera de las estructuras oficiales, cobran la forma de galería de arte y no de espacio o proyecto *alternativo*, tal como se comprendía diez años atrás. Los objetivos han cambiado porque el arte contemporáneo es un fenómeno propio del capitalismo cultural global, que hoy también tenemos más cerca desde otras esferas, la economía, la política, etcétera.

Por eso hoy muchos reclaman que la feria Mercado de Arte Contemporáneo

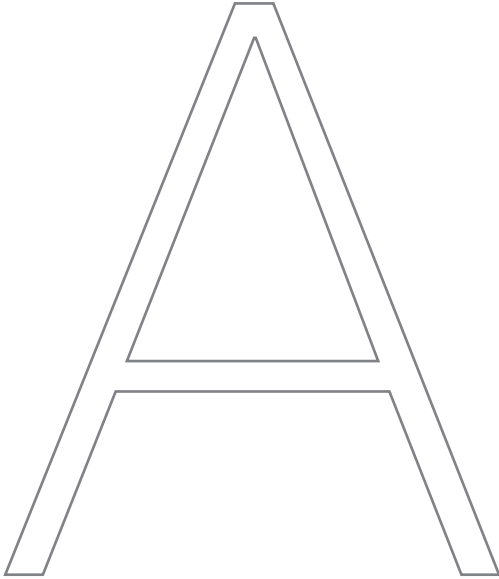
16 Me imagino que experiencias recientes como el Espacio Cultural Bataclana o Casa 1234, pueden ser ejemplos de estas posiciones.

sea consolidada por decreto municipal.¹⁷ Una decisión política con el fin de trascender las coyunturas electorales, para un proyecto que afianzaría el mercado, el coleccionismo ya incipiente, las gestiones de galerías y – algunos piensan–, la producción artística. Pero sobre todo, nos volvería más “contemporáneos”, más cercanos al concierto global. Sin embargo, las terminologías –y con ellas, las ideologías– se entremezclan. Los discursos de alternatividad de la autogestión siguen sosteniéndose, aun ligados a otros objetivos, por ejemplo, las trayectorias de las galerías y el éxito comercial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bang Larsen, L. (2016). *Arte y Norma. La sociedad sin atributos y otros textos*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.
- Basbaum, R. (2003). *Emergencia revista*. Obtenido de <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/basbaum/>
- Cagnolo, C. (2013-2014). La emergencia de plataformas de colaboración en red entre artistas. Proyecto Trama (2000-2005). *Avance*.
- Costuras Urbanas*. (13 de Septiembre de 2017). Obtenido de <http://costurasurbanas.blogspot.com.ar>
- Danto, A. (1999). *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Lippard, L. (2004). *Ses Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Medina, C. (2008). *Salón Kritic*. Obtenido de http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Ediciones Sans Soleil.
- Rugnone, A. (13 de Septiembre de 2017). *Acciones y Reacciones. Intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba (1995-2010)*. Obtenido de <https://es.slideshare.net/andrearug/acciones-y-reacciones>
- Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

17 Este texto fue escrito unos meses antes de que se aprobara el decreto que consolidó la realización anual de la feria Mercado de Arte, proyecto propuesto por la gestión de Francisco “Pancho” Marchiaro y Natalia Albanese al frente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, durante el período de gobierno del intendente Ramón Mestre (hijo).



APROPIACIÓN Y OTRAS AUTORÍAS

Artistas de Córdoba que trabajaron según operaciones de apropiación en arte

/ Mariana Ramírez.

La apropiación como estrategia dentro del proceso de creación en el arte contemporáneo se vale de imágenes que ya existen y las utiliza, operando sobre ellas para transformarlas en nuevas imágenes e insertarlas en nuevos contextos y de acuerdo a nuevas intenciones; habilitando un desplazamiento de sus materialidades, contenidos y referencias discursivas. En este sentido, “el lenguaje del arte pasa a ser fundamentalmente lenguaje sobre lenguajes existentes, como si «expresar» sólo pudiera ser ahora resultado del uso de un diccionario ya compuesto, de un repertorio de elementos que combinar de diferentes maneras” (Prada, 2012, p.175). Este nuevo método de trabajo se abre a un territorio de experimentación donde entran en juego conceptos

como la referencia, la cita, la copia; poniendo en cuestión la noción de autoría tradicional y principios del arte moderno como “originalidad”, “autenticidad” y “expresión”, que aún se cuelan en las prácticas artísticas actuales. Ahora bien, ¿qué elementos impulsan la producción de una obra a partir de otra? ¿Cómo se resuelve el concepto de autoría en estas nuevas producciones? A continuación, propongo el análisis de dos casos de artistas de Córdoba que trabajaron según operaciones de apropiación y sus proyectos se originaron, fueron presentados, e incluso abrieron una discusión dentro de espacios artísticos institucionales y académicos de Córdoba, incluyendo plataformas de medios tecnológicos e internet.

El primer caso se remite al año 2006 y corresponde al “Proyecto Derivadas” propuesto por Lila Pagola¹ para ser realizado en el marco del Programa “Interfaces-Diálogos visuales entre regiones. Córdoba-Posadas², exposiciones que circularon por espacios institucionales de Córdoba, Buenos Aires y Posadas; programa del cual Pagola participaba. Su proyecto partía de la invitación a lxs demás artistas de Interfaces³, a registrar sus obras bajo una licencia de propiedad intelectual en el sitio web de *Creative Commons* (en adelante CC) y, de este modo, liberar su copia, distribución, exhibición y ejecución bajo ciertas condiciones⁴. Acto seguido, invitó a otrxs artistas⁵ por fuera de Interfaces, a producir “obras derivadas” a partir de las obras licenciadas o “derivables”. Aclaraba que las derivadas serían

1 Licenciada en Grabado (UNC). Desde 2004 realiza tareas de difusión y capacitación en software libre para uso de artistas.

2 Realizado conjuntamente entre la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes (FNA) para estimular el cruce de experiencias locales en el campo de las artes, en el cual participaron artistas de Córdoba y de Posadas. Las muestras se realizaron en espacios institucionales de las ciudades de Córdoba (MEC), Buenos Aires (Sede del FNA) y Posadas (Museo del Mate y MAC-UnaM), bajo la curaduría de Carina Cagnolo y Francisco Ali-Brouchoud.

3 Maximiliano Peralta, Mónica Millán, Mauro Koliva, Germán Britch, Javier Sprenk, Gisella Bollini, Adriana Bustos, Anibal Buede, Leticia El Halli Obeid, Gabriel Orge, Mónica Jacobo, Pequeño Bambi y Lila Pagola.

4 Atribuir la obra en la forma especificada por el autor o el licenciante. No usar la obra con fines comerciales. Compartir obras derivadas igual (En caso de alteración, transformación o creación sobre la obra, sólo se podrá distribuir la obra derivada resultante bajo una licencia idéntica a esta). Especificado en www.derivables.blogspot.com

5 Carola Bruzessi, Mariana Robles, Luciano Ferrer, Soledad Sánchez Goldar, Laura Benech, Luis Britos, Verónica Maggi, Javier Crespín, Juan Manuel Lucero, Alejandra Montiel y Belkys Scolamieri.

otras nuevas obras y no copias, aunque continuara existiendo algún tipo especial de relación con las obras de origen. El proyecto sugería que fueran objetuales y factibles de ser montadas sobre las paredes del museo. Diez artistas participantes de Interfaces accedieron a licenciar sus obras, de las cuales siete fueron elegidas por lxs artistas invitadxs para derivar, a lxs que se sumó Pagola.

Es así que en la primera instancia de exposición, obras derivables y derivadas fueron exhibidas en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (en adelante MEC) de la Ciudad de Córdoba, conviviendo con las demás obras que participaban de Interfaces. El espacio del museo se abrió al diálogo entre producciones, tanto en términos de relaciones museográficas como de colaboración efectiva entre pares, replicándose hacia el interior del proyecto. Así, por ejemplo, la obra licenciada por Maximiliano Peralta se trataba de una propuesta de trabajo de sitio específico: una intervención del espacio -techo, pared y piso- mediante una composición realizada con cinta de embalaje (de polipropileno transparente color marrón) y pintura látex, marcada por un fuerte formalismo y utilizando recursos mínimos antes de comenzar a trabajar. Por tanto hizo necesario pensar estrategias a la hora de derivar. En consecuencia, Belkys Scolamieri trabajó en paralelo y en simultáneo a la producción de la obra de Peralta, copiando algunas de las formas que Maximiliano trazó sobre la pared y las traspasó en un muro de la sala que pintó de color rosa y al que añadió un papel (tamaño tarjeta de presentación) con la inscripción del texto «Pedí un deseo» y el dibujo de una flor, clavados con un alfiler de cabeza rosa. Mientras que Alejandra Montiel partió de una obra realizada anteriormente y también licenciada por el artista, y produjo digitalmente un diseño a partir de los signos *numeral* [#] y el *igual* [=], impreso en plotter de corte sobre vinilo color negro, que montó sobre la pared y el piso de la sala.

Al momento de realización del proyecto la licencia de propiedad intelectual CC había sido recientemente habilitada para su uso legal en Argentina y esta experiencia sobre autoría resultó un primer ensayo de su aplicación, lo que generó ciertos interrogantes a la hora de acceder a licenciar. Pagola creó

un sitio web (que ya no se encuentra disponible) donde se compartieron las obras y se realizaron consultas a especialistas en licencias de autor; también se habilitó un blog⁶ para intercambios de correos electrónicos, información anexa y comentarios generados durante el encuentro y en las distintas instancias de exposición. De este modo, despejar dudas sobre el uso de la licencia CC como otra forma de producción y circulación artística, que reconoce a lxs autorxs de origen pero no criminaliza a quienes hacen uso de sus obras. Se trataría de un ejercicio práctico del derecho de autor y una alternativa legal para dar contención a una práctica de copia o transformación.

El segundo caso abordado es "Simbiosis semántica", un programa de apropiación e intervención de obra llevado a cabo por Aylén Crusta y Juan Gugger⁷ sobre la muestra "Flota" del artista Gerardo Repetto⁸, que se exhibía en el MEC en el año 2009. La obra se constituía por dos salas idénticas del museo en cuyas paredes estaban instalados 2580 aviones de papel, confeccionados con volantes sobrantes de una muestra anterior del artista. Los aviones estaban numerados en pares e impares, firmados y colocados individualmente en pequeños bloques de madera. En una de las salas se encontraba la flota de aviones pares, que podían ser tomados bajo un «contrato de comodato» (préstamo de uso gratuito) por espectadorxs que asistieran a la muestra los miércoles, día de entrada gratuita al museo. Mientras que la otra sala, con aviones impares, debía permanecer intocable para dar cuenta del estado inicial de la obra.

El programa de intervención de Simbiosis semántica consistió en: asistir al museo y tomar en comodato dos aviones de numeración par, entrar en la otra sala y reemplazar dos aviones impares por los que habían sido tomados en comodato anteriormente. Reemplazar nuevamente estos dos aviones, por

6 www.derivables.blogspot.com.

7 Al momento de producir "Simbiosis semántica", lxs artistas se encontraban estudiando artes visuales en la Universidad Nacional de Córdoba.

8 Fotógrafo por la Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo, Córdoba. Ha realizado talleres y seminarios de perfeccionamiento, tanto en fotografía, como vinculados a las artes plásticas y escénicas.

otros dos confeccionados con volantes diseñados para promocionar la obra “simbiótica”, numerados “0000” y “9999” respectivamente y firmados por lxs artistas intervinientes. Las acciones también incluyeron el montaje de un cartel informativo a la entrada del museo -que evidenciaba la nueva obra y la sumaba a las demás expuestas-, la invitación por medio de *flyers* y correos electrónicos a su “primera muestra en el MEC” y la notificación a Repetto sobre la intervención llevada a cabo. Como última acción, entregaron carpetas con sus curriculumms incluyendo el registro fotográfico de dicha intervención, en una convocatoria organizada por el museo para otorgar becas a artistas. El paso a paso del programa fue enunciado en un blog⁹ creado para tal fin.

La promoción y recepción de la obra simbiótica en el ámbito artístico e institucional, abrió un debate que se deslizó hacia una reflexión crítica al estado del arte de Córdoba de ese momento. Al tomar conocimiento público de la intervención consumada, se produjeron ciertas fricciones entre lxs involucradxs que actualizaron una discusión sobre apropiación en arte y qué lugar les cabe en este discurso a conceptos como «autoría», «autenticidad» y a la participación de lxs espectadorxs como integrantes del proceso creativo. Se intentaba comprender qué proponía la nueva obra, y cuáles eran las reales permisiones y limitaciones para intervenir una obra como “Flota” y exponer en un espacio como el museo. El cruce de argumentaciones hizo eco en la prensa local, a través de notas periodísticas y entrevistas; también fueron tema de conferencia¹⁰ donde participaron lxs artistas involucradxs y el director del museo en ese momento, Alejandro Dávila. Finalmente, la obra “simbiótica” permaneció expuesta -formalmente- por asentimiento de Repetto estimando que su tratamiento había sido reflexivo, no vandálico, no cínico y “respetuoso” respecto de su obra. Lxs artistas intervinientes sistematizaron la información sobre el proyecto, con el fin de evitar lecturas que pudieran quedar en el

9 www.guggercrustaproject.blogspot.com

10 La conferencia se tituló “VUELO CLANDESTINO ¿Intervención artística o sabotaje?” y tuvo lugar en la escuela de diseño y comunicación audiovisual *La Metro*, de la ciudad de Córdoba. Fue organizada por Diccionario Revista de Letras y coordinada por Demian Orosz.

plano de una discusión sobre vandalismo o sabotaje, o que la obra fuera vista como una estrategia publicitaria. Consideraron la redacción de textos¹¹ para propiciar una reflexión sobre Simbiosis semántica -en sus diferentes capas de significación-, con miras a su divulgación en el ámbito académico.

Los casos aquí presentados investigaron otros nuevos modos de pensar la producción y circulación de las obras de arte según prácticas apropiacionistas y su recepción en un contexto de legitimación institucional. Proyecto Derivadas supuso un proceso de creación según nuevas reglas y haciendo uso de la licencia abierta para la producción de unas obras a partir de otras. Según Pagola (2015) era la libertad de interpretar un producto simbólico lo que se materializaba en las obras derivadas, sin necesidad de aprobación por parte de lxs autorxs de las obras de origen. Por otro lado, Simbiosis semántica no sólo alteró una porción -que debía ser inalterable- de la obra de Repetto, logrando que perdiera su significado inicial mediante su modificación; también logró subvertir las reglas de participación propuesta a lxs espectadorxs, interviniendo según un propio programa de acción desplegado en simultáneo al tiempo de exposición de la obra apropiada.

Dado que, dentro de las prácticas apropiacionistas discurre, entre otras vías, una investigación sobre los límites del concepto de autoría (Prada, 2001), ambos proyectos también indagaron sobre esta cuestión, interviniendo o alterando la estructura de las obras apropiadas y del espacio de exposición, también apropiado. Si bien el nombre de Lila Pagola quedó suspendido entre los roles que protagonizó y no se dispó como creadora del proyecto, propuso un corrimiento hacia un trabajo colaborativo con producciones construidas entre pares y en un mismo espacio expositivo. Generó “una red crítica de relaciones dialógicas en torno al sentido del ser artista, entendido como una subjetividad singular y aislada, y a la autoría, como proceso de creación originaria”, como relata el texto curatorial del ciclo de exposiciones.

11 Gugger, 2009. “El lugar de la idealidad e idoneidad de la obra y del comentario de arte contemporáneo”. En: <http://www.comunidadoffline.com.ar/el-lugar-de-la-idealidad-e-idoneidad-de-la-obra-y-del-comentario-de-arte-contemporaneo/>

En cuanto al segundo caso, más que un desplazamiento de la figura del autor, se produjo un juego de inversión autor/espectadorxs, asumiendo Repetto el lugar de espectador al tomar conocimiento de la obra simbiótica, revalidando la autodeterminación de Crusta y Gugger como artistas-autorxs en cada instancia de consumación de la apropiación.

Para concluir, ambos casos partieron de obras de artistas conocidxs por ellxs, pares, contemporánexs y a quienes pudieron interpelar. Y fueron presentados en un mismo espacio institucional de arte -el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba-, cuestionando desde adentro y desde la práctica misma, el sentido de obra y autoría únicas, en un juego de aceptación y reconocimiento mediado por tensiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Prada, Juan Martín (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos.

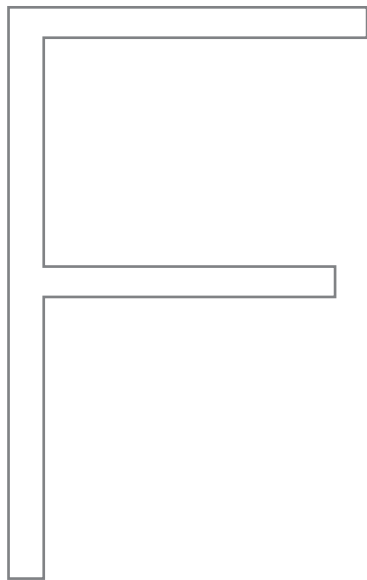
----- (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal.

Lila Pagola. Colección 1.330.022, etcétera. *Artistas contemporáneos de Córdoba* (2015). Casa 13 Ediciones.

AA.VV. Interfaces, diálogos visuales entre regiones. *Arte Contemporáneo Argentino* (2006) Catálogo de exposiciones Córdoba, Posadas, Buenos Aires, FNA.

Orosz, Demian (14 de junio de 2009). Operativo comando en el museo. *La voz del interior*.

----- (14 de junio de 2009). Entrevista a Alejandro Dávila, director del Museo. *La voz del Interior* http://archivo.lavoz.com.ar/09/06/14/secciones/cultura/nota.asp?nota_id=525487



FRONTERAS

/ Ana Pistone Barchuck.

(...) La frontera es una línea de demarcación espacial (natural, convencional o imaginaria) que separa y a la vez junta los territorios que se encuentran de lado y lado de su trazado. Las fronteras actúan como zonas político-estratégicas que están siempre en disputa: limitan una extensión, señalan un confín, regulan los tránsitos entre interior y el exterior, fijan un borde que puede ser continuo o discontinuo, controlan la organización simbólico-territorial de un sistema de identidades y categorías con mecanismos de cierre o apertura, ejercen un rol divisorio que suscita enfrentamientos entre marco de contención y las fuerzas de desborde (...) (Richard, 2014, p.9)

Desde el siglo XIX hasta la actualidad, el campo de las artes visuales se ha caracterizado por romper o tensionar sus límites de las formas más variadas. Muchxs artistas, críticxs y pensadorxs del arte contemporáneo latinoamericano han escrito sobre el significado de la palabra *frontera* y su

conexión con el *arte*. En este texto proponemos pensar y reflexionar en torno a las aproximaciones que existen entre el arte y la vida cotidiana, que se generan en zonas fronterizas y propician diálogos y participaciones entre territorios y sujetos, permitiendo una interacción que admite una mejor comunicación y supera las instancias del mero contacto. A estas aproximaciones podemos entenderlas como *situaciones artísticas* que promueven nexos entre el arte y la vida cotidiana. Alejadas de las manifestaciones artísticas de los años 70 que habían subordinado la dimensión estética a la razón política “haciendo que el arte devenga en acción, y la acción artística –por contacto, por deriva o consecuencia- lleve a la acción política” (Longoni, 2014, p. 54). En cambio, las *situaciones artísticas* que proponemos abordar se constituyen como prácticas en permanente tensión, realizadas en zonas de roces y en constantes oscilaciones provocadas por los diálogos que éstas realizan con procesos culturales más amplios.

Estos modos de posicionarse de la relación entre arte y vida establecen una innumerable variedad de situaciones e interacciones que proponen una mirada crítica sobre temas que provienen de la realidad inmediata, interpelando a quienes participan de la propuesta artística. Dichas *situaciones artísticas* motivan al público a posicionarse, proponiéndoles romper con ciertas lógicas de desideologización irradiadas desde el discurso hegemónico (los medios de comunicación, el mercado, la política, entre otros). Estas formas de posicionarse en el arte constituyen una multiplicidad de iniciativas que se encuentran en tensión permanente, ya que cada artista o colectivo de artistas que proponen estrategias o algún tipo de programa estético (pretendiendo desbordar los márgenes al impulsar nuevos modos de comunicación) buscan crear espacios de encuentro y comunicación que interpelen a los distintos espectadores. Cuando se logra cierta conexión entre las situaciones artísticas y los sectores sociales a los que son dirigidos se activan y se hacen visibles los lazos que los conectan simbólicamente. Esto es porque “el ser humano es algo más que un ser social, su condición es relacional en un sentido que va mucho más allá

de lo circunstancial: el ser humano no puede decir yo sin que resuene, al mismo tiempo, un nosotros." (Garcés, 2013, p. 29)

Nuestra intención es analizar *situaciones artísticas* que intentaron generar nexos genuinos con las comunidades a las que pertenecían o que han pretendido propiciar diálogos horizontales con ciertos sectores sociales y sus problemáticas. Lxs artistas de este tipo de prácticas se han inclinado a trabajar con cuestiones tales como la *identidad*, la *cultura*, la *diversidad*, la *micro-política*, etc., al tiempo que han intentado generar fructíferos intercambios entre el arte y el mundo concreto que lxs rodea. Estxs artistas pretenden, de distintas maneras, crear *situaciones* o *momentos* que puedan ser entendidos como procesos cuyas formas de expresión difieran de la obra de arte en tanto objeto de consumo. Esas *situaciones artísticas*, a su vez, proponen el despliegue de vínculos entre diferentes identidades y pertenencias colectivas dentro de los espacios cotidianos, al tiempo que buscan mantener cierta relación con las estructuras del arte. Ello constituye, según Nelly Richard (2014), una respuesta al hecho de que:

el arte crítico ha debido renunciar al ideario transgresivo de las vanguardias históricas que, en nombre de la vida o de la revolución cuestionaban la internalidad del sistema artístico desde una marginalidad contestataria que pretendía mantenerse heroicamente situada en una externalidad radical del mercado o de la institución. El giro deconstructivo de la teoría contemporánea nos enseñó que los discursos de resistencia y oposición se encuentran siempre parcialmente involucrados en los juegos de las (mercado, instituciones, poder cultural) a las que se oponen y resisten. (p.15)

Las propuestas artísticas que se desarrollan, por el contrario, en zonas intermedias operan en la acción y en la interacción, posibilitando que se amplíe el campo simbólico en torno a lo conocido. Esto no solo permite complejizar el contexto donde se genera la *situación artística*, sino que también problematiza

el lugar del arte como generador de nuevas narrativas para fomentar el disfrute, la denuncia o la simple interrelación con determinados sectores sociales. Por ende, entendemos que estas *situaciones artísticas* se corresponden con un arte de *intervención*¹ comprometido con el entorno al establecer relaciones directas con él, lo cual trae aparejado que las propuestas artísticas pretendan generar una integración total y transdisciplinar.

Estos hechos artísticos que se desarrollan en zonas fronterizas presentan un espacio de reflexión en torno al propio arte y a otros sectores que le son ajenos, permitiendo momentos de cercanía, proximidades y tropiezos en el encuentro del arte con espacios y/o comunidades que no pertenecen al mundo académico o al mercado del arte. Las propuestas artísticas que pretenden salirse de los círculos habituales tratan de generar lazos con la existencia cotidiana; no buscan conocimientos absolutos sino más bien situaciones parciales que puedan generar instancias de reflexión tanto hacia dentro del mundo del arte como hacia la sociedad en general.

A los fines de dar cuenta de uno de tantos modos posibles de acercamiento entre el mundo del arte y la vida cotidiana hemos seleccionado una *situación artística* que nos permita una primera aproximación a este tipo de prácticas. Nuestra investigación trata de dilucidar qué características tienen algunas de estas propuestas artísticas, observando las formas en las que se han desarrollado y analizando los vínculos que han logrado generar. A la vez, pretendemos observar si los intercambios propuestos por lxs artistas promovieron procesos de producción simbólica que llevaron a la producción artística a pensarse como una construcción dada sobre los cimientos de lo social. Estos procesos artísticos tienden a desarrollar formas de expresión

1 "La intervención está asociada a aquellas prácticas artísticas que relacionan el contexto y el contenido de la obra. Estas prácticas hacen referencia a la expansión de los espacios y circunstancias en las que el arte se puede producir. (...) Estas intervenciones abordan o invaden, literal y virtualmente, el espacio urbano como espacio de la sociedad, de la vida diaria (en la que participan y de la que son reflejo) porque insisten en que los conflictos sociopolíticos se intensifican en las zonas urbanas; y se nutren de otras disciplinas que analizan el entorno urbano y la vida pública en esta sociedad posindustrial tales como la sociología, la antropología o la geografía." (Fernández Quesada, 2005, p. 221)

que difieren de la obra de arte como objeto de consumo; en cambio, se desarrollan dentro de los espacios que les permiten generar diálogos entre diferentes identidades y pertenencias colectivas. Entendemos, en este sentido, que dichos procesos operan en la interacción y el dialogo horizontal promoviendo instancias intermedias que rompen con el binarismo centro/periferia.

Permitidas declaraciones de amor / Talma Salem

Talma Salem es una *performer* y gestora cultural de São Paulo, Brasil, y está radicada en la ciudad de Córdoba desde el año 2011. Estudió la carrera de grado en Comunicación de las Artes del Cuerpo por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Desde 2014 viene desarrollando el proyecto denominado *Para no olvidar o I'M VERY MUCH IN LOVE W/U*. Dicho proyecto se originó cuando la artista tomó conocimiento del fallecimiento de Jean-Claude Roger Mbédé, un camerunés que fue condenado a tres años de prisión por ser homosexual y expresar su amor a otro hombre a través de un SMS.

El proyecto se planteó entonces como una manera de indagar sobre la posibilidad de recordar/olvidar este tipo de historias (de homofobia, de violencia de género o cualquier otro hecho que represente la falta de libertad de expresión o de derechos, o la imposibilidad de amar a alguien). Como punto de partida, configuró un programa performático compuesto por once instrucciones, denominado *Para no olvidar o I'M VERY MUCH IN LOVE W/U²*. Cada instrucción revelaba una complejidad intrínseca y permitía la apertura hacia nuevos senderos de trabajo, creando ciertas “grietas” o “bifurcaciones” dentro del programa performático inicial. La configuración de estas once instrucciones fue realizada en el marco de una residencia en San Pablo; a su

2 Para más información sobre este programa performático o sobre la artista, dirigirse a: https://imvery-muchinlovewu.wordpress.com/proyecto_es/
<https://talmasalem.com/>

vez estas instrucciones fueron asimiladas como disparadores para nuevas acciones y/o proyectos.

En marzo de 2015 surgió una nueva “bifurcación” dentro del programa performático, denominada *Permitidas declaraciones de amor*. Esta obra-proceso (como la denomina la artista) fue pensada como “una provocación y/o un dispositivo para generar diálogos con el espacio y el público en general”³. El proceso artístico fue una de las tantas actividades paralelas que se desarrollaron durante la muestra documental *280 días de la CONADEP*, y estuvieron contenidas bajo el título “Construcciones sobre indicios”.

280 días de la CONADEP fue una muestra documental creada por el Centro Cultural San Martín que daba cuenta del accionar de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. La exposición incluyó material documental de archivo generado entre diciembre de 1983 y septiembre de 1984, en torno a la desaparición de personas durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Esta muestra, a su vez, se trasladó durante el mes de marzo de 2015 a la Ciudad de Córdoba, más precisamente, al Cabildo de la ciudad.

La *situación artística* propuesta por Talma Salem consistió en la instalación de un objeto (un sillón de madera) en el patio principal del Cabildo. Este objeto fue receptando las declaraciones de amor inscriptas por traseúntxs / espectadorxs que en esos días transitaban el patio del Cabildo. Este dispositivo, considerado por la artista como un “*proceso abierto*” en el que puede suceder cualquier cosa, generaba un paralelismo con aquellos espacios públicos que resultan utilizados como soportes para diversas expresiones populares, tales como los baños públicos, los asientos de los colectivos o los paredones. Estas expresiones generalmente son entendidas como modos cotidianos de trascendencia o de participación política, como una simple necesidad de expresión o como una apertura a la complicidad con el otro. En este sentido, los espacios públicos han disparado ideas y conceptos, dando cuenta de

3 Salem, Talma (comunicación personal, 2016, Abril 25). Entrevistada por A. A. Pistone Barchuk.

situaciones pertenecientes a su contemporaneidad y permitiendo transmitir entonaciones y sentimientos como la ironía, el amor, la rabia, el descontento y la ambigüedad, entre otros. Por otra parte, los mensajes comparten el hecho de que buscan transgredir la censura, más allá de lo efímero que sean.

Permitidas declaraciones de amor procuró disminuir el desfase existente entre el arte y la “cultura popular”⁴, acercando el lenguaje artístico a la comprensión del ciudadano común e invitándolo a expresarse a través de la escritura como manifestación pública. Este tipo de situación artística pretendía una relación dialógica con la comunidad para intentar promover momentos de complicidad entre la artista y lxs espectadorxs. Esta propuesta buscaba generar, así, una circulación y mutua influencia entre la artista, el proceso de trabajo y la comunidad, partiendo de fragmentos mínimos de la experiencia considerados como *indicios* (Ginzburg, 1999)⁵ que, en este caso, estaban encarnados en la escritura de breves relatos de amor, de microhistorias que contenían rasgos identitarios y elementos constitutivos de la cultura popular cordobesa contemporánea. Como podemos observar, el tipo de vínculo generado por esta propuesta artística promueve la apertura hacia procesos de producción simbólica que conciben a estas *situaciones* como una construcción erigida sobre los cimientos de lo social. Las declaraciones de amor escritas por diferentes personas sobre un mismo sillón desplegaron su multiforme poder significativo y posibilitaron un momento de contacto entre distintos valores simbólicos, definiendo la identidad del vínculo construido entre la artista, el proceso de trabajo y la comunidad. En relación con este punto, cabe citar a Michel de Certeau (1999) cuando afirmaba que:

4 Adoptando términos de Aguirre Rojas, “la cultura popular (...) no es nunca un espacio *homogéneo*, y además *limitado* a ser el ‘reflejo’ intelectual de una cierta ‘situación material’ igualmente homogénea y limitada temporalmente, sino por el contrario, una suerte de palimpsesto múltiple, conformado por elementos culturales de muy heterogéneas duraciones y vigencias históricas, y articulado siempre de maneras complejas, que además están dentro de un proceso de constante refuncionalización y transformación sistemáticas.” (2003, “Las herencias y filaciones reconocidas de ‘El queso y los gusanos’”, párr. 4)

5 La propuesta de Ginzburg a partir de la lectura de Menocchio es que el historiador debe leer en los detalles lo que éstos tienen para decir. Desde esta premisa propuso un nuevo modelo epistemológico, el “paradigma indiciario”, sustentado en la idea de que la percepción debe centrarse en lo menos evidente para intentar reconstruir un saber que parta de fragmentos mínimos de la experiencia.

(...) la memoria mediatiza las transformaciones espaciales (y) 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. (p. 95)

Retomando los términos de De Certeau, el sillón instalado propició el "momento oportuno" y permitió una construcción socio-espacial que dio lugar a nuevas estructuras simbólicas, trascendiendo lo concreto del presente para establecer un espacio con sentido de pertenencia.

En una entrevista, la artista nos expresó:

Cuando uno decide hacer este tipo de prácticas artísticas debe abrirse a lo que pueda suceder. Este tipo de procesos posibilita un juego entre el público, el espacio y el artista. Puede suceder que las distintas personas que intervinieron el objeto se limiten a expresar solo declaraciones de amor, o lo acaparen para expresar cualquier otra cosa. También se dejaba al libre albedrío la categorización/función del objeto, permitiendo cuestionamientos sobre si el sillón debería ser considerado una obra de arte o un simple mueble para descansar (2016)⁶.

⁶ Salem, Talma (comunicación personal, 2016, Abril 25). Entrevistada por A. A. Pistone Barchuk.

Además, consideraba que lo importante en este proceso artístico no era dar cuenta del objeto en sí, sino de aquellos hechos que sucederían en torno a él. Mostrar, a través del objeto, cómo se abren y cierran espacios/momentos que permiten recopilar ciertas expresiones/acciones que queda guardada, de manera invisible, en una memoria sin registro; y cómo un objeto puede ser disparador de encuentros y dar cuenta, al mismo tiempo, de lo efímero que son los mismos.

Es bajo esta perspectiva que consideramos que el objeto resguardó, de cierta manera, una identidad cultural por medio de la pluralidad de códigos (íconos, símbolos, signos) expresados por las inscripciones de las diferentes personas. En este sentido, entendemos al objeto instalado como una construcción espacial a partir del concepto desarrollado por Maurice Godelier (1989); es decir, 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.

Sin embargo, esta construcción simbólica erigida sobre el sillón no fue el resultado de un vínculo generado inmediata e instantáneamente. Lejos está de nuestra intención disminuir o negar las tensiones que contienen este tipo de prácticas artísticas. Por el contrario, creemos que es necesario hacerlas visibles, ya que esas tensiones terminan dando cuenta, justamente, de que estas poéticas evitan ser estructuras enmarcadas entre límites estrictos. Este tipo de situaciones busca estar en las líneas fronterizas del arte, pretendiendo la existencia de un flujo permanente entre artista, público y espacio en donde resulta contenida la propuesta artística; de este modo, se pueden poner en evidencia ciertas tensiones que existen entre el arte y la vida cotidiana, evidenciando el continuo movimiento de fuerzas que son necesarias para la formación del *pliegue* (figura deleuziana) que marca un interior y un exterior en la relación entre arte y vida. Es por ello que debemos describir también algunas situaciones que la misma propuesta artística produjo, tales como el hecho de que los cuidadores (seguridad) de la sala no supieran cómo reaccionar ante la ambigüedad presentada por la misma, dado que consistía



Estoy
Totalmente
En la compañía
de mi compañero
de todo y mi
fuego ☺

LVE

ERIC

PERMITIDAS DECLARACIONES

Estoy
Totalmente
Enamorado
de mi compañero
de vida y mi
hijo ☺ ☺

[VIEJO, VIEJA]
- La felicidad es cuando
uno se encuentra en
esperanza y plenitud con uno mismo.
NUNCA SABER, QUANTA DOLOR
SUENTE TE AMO, CUMPLIR SE QUE
ME DE SUS AMOR
MARELA MAGALLONES TU PUELLA
QUE DEJASTE EN MI PIEL NO LA
PUES BORRER. TE AMO FERRIS

MAGALI, E ♡

en un proceso artístico que se transformaba en un dispositivo para que el público/ lxs espectadorxs / lxs transeúntxs se expresen y/o se lo apropien de otra manera. Otra situación habilitada por este proceso artístico fue, a modo de ejemplo sintomático, que una señora consideró que el objeto instalado por Salem era un mobiliario del Cabildo y que estaba ahí para poder descansar. Muchas personas que transitaban ocasionalmente el espacio no se apropiaban del objeto, sino que eran invitadas por los guías o la curadora de la muestra Eugenia González Mussano a participar de la propuesta. Pero al mismo tiempo, como un acto de rebeldía, muchxs de lxs trabajadorxs que tenían funciones en el espacio (administrativas, de limpieza, etc.) como así también algunas personas que transitaban por el lugar, intervenían el sillón en los momentos en que no había nadie a su alrededor.

Este tipo de producción artística tiende a esquivar su categorización, a quebrar sus condicionamientos internos y externos como una batalla aleatoria de fuerzas, a romper con los límites que la confinan. Esto es gracias a la utilización de un lenguaje que traspasa las fronteras y permite generar diálogos que promueven intercambios contruidos sobre la diferencia, involucrando a cada una de las subjetividades y realizando sus particularidades a través de intercambios entre las relaciones materiales y simbólicas de la cotidianeidad. Este tipo de intercambios, a su vez, se aleja de aquello que Ticio Escobar (2011) describió como:

La exaltación de la mezcla cultural expresada por ciertas tendencias posmodernas (...) que ven en esta exaltación un emblema del latinoamericano posmoderno «típico»: el híbrido marginal y exótico que celebra ritos ancestrales bebiendo Coca-Cola. Así, el concepto esencializado de la identidad basada en lo «auténtico» es sustituido por otro fetichizado fijado en su momento de pura mezcla y convertido en un banal popurrí; la imagen folclorizada de la extrema alteridad contemporánea: aquella capaz de fusionar ingeniosamente los elementos más dispares. (p. 15)

Esas nuevas homogeneizaciones que pretenden una “unidad de lo indiferenciado” (Escobar, 2016) consisten en la construcción de narraciones dominantes que delimitan un “territorio de influencia” (Rodríguez-Amat, 2011), captando el flujo entre las distintas expresiones culturales hacia un elemento totalizador. Para evitar este tipo de accionar, las propuestas del arte como la de Talma Salem generan procesos de interculturación, promoviendo intercambios tanto a nivel individual como colectivo dentro de la producción artística. Estos intercambios posibilitan un arte más participativo que permite la coexistencia de una conjunción de acontecimientos y subjetividades en un tiempo y espacio específicos. Las multiplicidades de objetos, sucesos y resultados que se adquieren a través de este tipo de producciones son generadas por los vínculos que se intentan enlazar, sin mediaciones, entre distintas alteridades. Esos procesos buscan compartir códigos, potenciar la apropiación del espacio público y estimular cambios a nivel social, aunque sean minúsculos, mediante la interacción con los espacios urbanos y/o los paisajes naturales. En consonancia con esta perspectiva, Reinaldo Laddaga (2006) sostenía que no hay que soslayar 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.” (p. 9)

Desde esta perspectiva, y adoptando nociones de Marc Augé (1999), la artista/productora encontró a través del sillón una manera de integrar la *realidad* a su proceso artístico, estableciendo un espacio que permitiese promover encuentros entre identidades individuales y colectivas, así como también relaciones entre unas y otras respecto de la historia que comparten (cfr. p. 54). Es por ello que creemos que esta *situación artística* posibilita el encuentro entre subjetividades y saberes, pero con una densidad social y política que busca una construcción colectiva y no como un vertedero de relatos individuales. Esta manera de vincular arte y vida rechaza al objeto como unidad del sentido último para transformarse y re-significar su relación referencial, permitiendo dar cuenta del hecho de que se trata de una serie de

referencias de procesos sociales que posibilitan su existencia.

Por otro lado, consideramos que la situación artística "*Permitidas declaraciones de amor*" puede concebirse como una búsqueda de la disminución del desfase existente entre *cultura popular* y *cultura letrada*. En este sentido, la artista intenta de manera intuitiva comprender los elementos que dan singularidad a la cultura popular por medio de la búsqueda orgánica de *indicios*⁷ que le permitan acceder a sus estructuras esenciales. Pero esta búsqueda no pretende generar procesos de universalización sino, más bien, promover una circulación y mutua influencia entre esos dos mundos. Lo dicho puede vincularse, a su vez, con la idea de *circulación* planteada por María Eugenia Boito (2011), quien la concibe como 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 y agregados propios de todo proceso de traducción que anula 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 (cfr. p. 5). Esto permite una disminución del desfase existente entre *cultura popular* y *cultura letrada*, hace de lado cualquier supremacía para incorporar y apreciar los *valores autóctonos* (Jauretche, 2002)⁸ y permite una recíproca penetración.

7 "La idea de una influencia recíproca entre culturas de clases subalternas y dominantes propuesta por Mijaíl Bajtin 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, esto lo recupera fuertemente Ginzburg. Hay circulación cultural, hay relación entre un simbolismo y otro. Veán 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." (Boito, 2011, p. 5)

8 Jauretche (2002) explica que en los dispositivos que forjan la superestructura cultural en países como la Argentina modelan una mentalidad que concibe a lo autóctono como negativo y a lo foráneo como positivo.

Entendemos, finalmente, que esta producción artística posibilitó un diálogo horizontal entre distintos repertorios simbólicos, reconociendo la particularidad de cada uno, multiplicando las voces y evitando la homogeneización (o sea, una totalidad uniforme y laxa).

En la mencionada entrevista, la artista nos informó que esta producción pretendió que la comunidad a la que iba dirigida tomara en sus manos el hecho artístico con la misma intensidad que ella, permitiendo un encuentro con el/la otrx. El objeto que propuso instalar, para su posterior *intervención*⁹, no fue un sillón cualquiera; sino más bien, un mueble que trae consigo la memoria de una vida pasada. Este sillón fue parte de la historia de la familia del compañero de Talma, por lo que tiene una fuerte carga emotiva. Cuando pensó de qué manera podía generar un proceso artístico en relación con la muestra de la CONADEP, ella consideró que el concepto primordial que debía mover a la producción artística debía ser la memoria. Pese a que la historia que trae consigo el sillón no está directamente vinculada a lo sucedido entre los años 1976 y 1983, sí está conectada con la idea de recordar, de mantener vivos distintos fragmentos de vidas pasadas, como una especie de santuario. En este sentido, pensamos efectivamente a la muestra 280 días de la CONADEP como un santuario que mantuvo viva la memoria de aquellas personas que fueron secuestradas, torturadas y desaparecidas en la última dictadura cívico-militar, para que persista en la memoria colectiva aquella época oscura y, de esa manera, nunca más vuelva a ocurrir.

La producción analizada trabajó con distintas líneas temporales, las cuales se entrecruzaban entre sí. Los saltos temporales que propuso la *situación*

En este sentido, la "intelligentzia" sería el fruto de un proceso de colonización pedagógica que estructura una serie de categorías europeizantes en desmedro de las autóctonas. Esta lógica promueve, así, que lo preexistente sea entendido como un hecho bárbaro y anticultural mientras la incorporación de valores europeos se percibe como una acción civilizatoria.

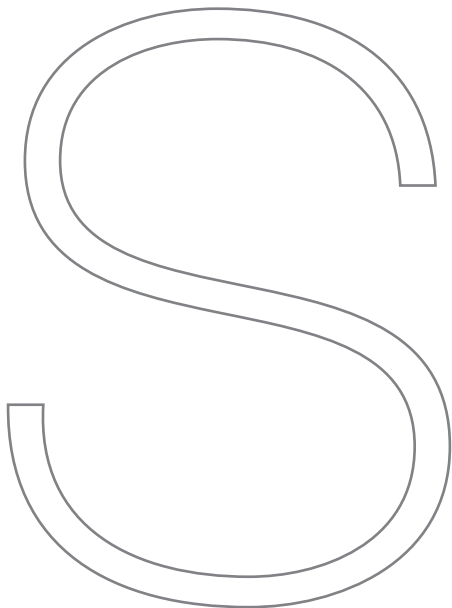
9 Utilizamos el concepto de intervención para dar cuenta de la ocupación de un espacio y/o un tiempo con un objeto, al que se lo modifica alterando su sentido. Esto permite una reelaboración conceptual, y en algunos casos, una reelaboración material de lo intervenido. El resultado puede ser más o menos estable, pero precisa siempre ser completado con la mirada, con la recepción activa o incluso con la participación expresa de los receptores.

artística fueron en relación con la historia del objeto instalado (sillón), como así también con el momento en el que la artista modificó el objeto para su posterior instalación; y, por último, con los distintos momentos en los que fue intervenido el sillón por las diferentes personas que visitaron la muestra. Podríamos agregar una última secuencia temporal que hacía referencia al futuro del objeto. Esto podría vincularse con la idea de *cronotopo* Mijaíl Bajtín (1989) que alude a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente. En este sentido, creemos que el proceso artístico jugaba con dos ideas, las de *prolepsis* y *analepsis*¹⁰, abriendo tiempos anacrónicos dentro de la misma obra. De tal manera, la artista construyó una producción dinámica que contuvo acontecimientos de diferentes momentos cronológicos, visualizados simultáneamente al estar insertos en el espacio concreto de la muestra de la CONADEP. Es desde este punto que concebimos al proceso creativo como un fluido cruce entre el arte y la vida, en donde lo primordial es el encuentro, lo que permite que el proceso sea interpelado por la memoria y las circunstancias cotidianas de diferentes personas. Esta clase de acción artística puede comprenderse, entonces, como una experiencia catártica, como un rito que provoca la identificación entre el productor artístico y su entorno. De esta manera, se desvanece además la oposición entre lo culto y lo popular, para dar lugar más bien a puntos de encuentros y desencuentros en el sentido en que lo expresó Néstor García Canclini (1989): “no es posible ser culto conociendo solamente un repertorio de obras maestras ni popular por la adscripción de sentido a objetos y prácticas culturales de una comunidad estable” (p. 283).

10 *Analepsis* y la *prolepsis* son tipos de *anacronía*. *Analepsis* es un salto atrás en el tiempo. Si es moderado se llama *flashback* o salto atrás, una denominación que proviene del teatro, donde se retrocede brevemente en el desarrollo de los acontecimientos. *Prolepsis* se trata de un avistamiento de sucesos futuros, un salto en el tiempo hacia el futuro. El *flashforward* o salto adelante se anticipa al futuro de forma breve, es un salto en el tiempo corto hacia sucesos por acaecer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre Rojas, C. A. (2003 - Julio) El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas. *Revista Brasileira de História*. v.23 n.45 São Paulo Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100004&lng=es&tling=es
- Augé, M. (1999). "No lugares, imaginario y ficción". *Experimenta*. Nº 26, p. 54 - p. 58
- Bajtín, M. (1989) "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela". Madrid: Ed. Taurus.
- Boito, M. E. (2001). Algunas reflexiones sobre la circulación cultural. *Aportes de C. Ginzburg*, Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, ECI, UNC. Recuperado de: <https://scpopulay-masiva.files.wordpress.com/2011/11/clase-de-ginzburg-1.pdf>
- Escobar, T. (2002) Los Argumentos – Exposición de artes visuales – Curaduría de Ticio Escobar. Catálogo. Sala de exposiciones del Centro Cultural de España Juan de Salazar Pág. 7. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/72033137/Los-Argumentos-EXPOSICION-DE-ARTES-VISUALES-Curadoria-de-Ticio-Escobar-Paraguay-PortalGuarani> Fecha de consulta: 22/06/2016.
- (2011). Una teoría del arte desde América Latina, ed. José Jiménez, Badajoz, MEIAC; Madrid, Turner . Recuperado de: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revista-casa/271/hechosideas.pdf>.
- Fernández Quesada, B.. (2005). Nuevos lugares de la intención. *Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Madrid. Universitat de Barcelona. Centre de Recerca Polis III.
- Garcés, M. (2013). *Un Mundo Común*. Ediciones Bellaterra. Barcelona.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona. Ediciones Península. p.39.
- (1999). *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia*. Barcelona, España. Editorial Gedisa, S.A.
- Jauretche, A. (2002) *Los Profetas del Odio y la Yapa. Obras Completas, vol. IV. Capítulos I – V*. Buenos Aires: Ediciones del Corregidor. Recuperado de: http://www.edena.mindef.gov.ar/docs/modulo5_jauretche.pdf
- Longoni, A. (2014) *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta – setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ed. Ariel.
- Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rodríguez-Amat, J. R. (2011, Mar.~Jun.). Diversificación y homogeneización en la cultura urbana. *Revista LIS ~Letra Imagen Sonido~ Ciudad Mediatizada*. Año III # 5. Bs. As. UBACyT. Cs. de la Comunicación. FCS~UBA.



SOBRE ESTRATEGIAS DE ESPACIALIZACIÓN Y SU RELACIÓN CON EL SUJETO DE LA EXPERIENCIA EN ALGUNAS POÉTICAS DE CÓRDOBA

/ Florencia Salazar.

Trazar márgenes o poner entre paréntesis, apartar la realidad del sentido y orientarla hacia la experiencia, son gestos propios de la *instalación*. Mediante estos gestos no se señala solo un interior, sino que la espacialidad es el fruto de la fricción, de la relación entre el adentro y el afuera del sitio de exposición (Fernandez, 2006, pág. 392). En las instalaciones se presenta una extracción del contexto, en un despliegue de espacio y tiempo, con la intención de

confrontar al visitante, al sujeto de la experiencia con una situación a la cual se enfrenta por primera vez. La experiencia supone además un acontecimiento singular, “eso que el sujeto deja que le pase” (Larrosa, 2006, pág. 88).

Por otro lado, la espacialización de la obra de arte ha conducido a que muchos artistas asimilen la retórica arquitectónica como una estrategia para su producción. Con ésta el lugar de la exposición comienza a ser parte significativa de la pieza.

Pensar en estas poéticas y pararse en los márgenes -que no son otros que los de las instituciones- implica reflexionar sobre el rol de los espacios expositivos y las condiciones que impone el museo como espacio artístico predeterminado. Cuauhtémoc Medina (2016) se refiere a la edificación de los museos de Arte Contemporáneo del mundo “como parte de la arquitectura de un cierto consumismo, de un campo aspiracional, por eso son blancos o de concreto con grandes vidrieras, porque proyectan una especie de ideal higiénico y geométrico, moderno y desligado de pesos decorativos del pasado, que parecería como anunciar un nuevo modo de vida.”

En la ciudad de Córdoba, la creación de “La media Legua de Oro”, como reconoce Carina Cagnolo (2015), aportó al crecimiento en esta última década de la infraestructura pública dedicada a la exhibición de artes visuales. El Paseo del Buen Pastor, el Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa” y el Museo Palacio Dionisi, fueron ampliados y renovados arquitectónicamente, con superficies vidriadas de transparencias y opacidades diversas, pasarelas y conectores horizontales y verticales que generan recorridos libres, y la incorporación de materiales como acero, madera y cuero. Buscando con estas modificaciones seguir ese modelo aséptico propio de los museos de arte contemporáneo del mundo. Sin embargo estos sitios siguen siendo casonas antiguas remodeladas que dejan ver en su mayoría la huella de elementos decorativos propios de la impronta clasicista y que presentan poca posibilidad de intervención ya que pertenecen al patrimonio de la provincia o de la ciudad.

En cuanto al ámbito privado, los espacios aptos para la exhibición del arte actual en Córdoba, tampoco siguen rigurosamente la fórmula arte contemporáneo = arquitectura futurista. Pongamos por ejemplo, la galería de arte (ahora fundación) El Gran Vidrio que consta de una sala de exposición rectangular de grandes dimensiones, con un diseño ideal para albergar

todo tipo de obra de arte contemporáneo, está cubierta por una estructura metálica que no oculta el vestigio de un antiguo galpón de estacionamiento. O el caso de la galería The White Lodge que se encuentra emplazada en un departamento-casa de un edificio de estilo arquitectónico de principios del siglo XX. Otro ejemplo, es el espacio cultural 220 Cultura Contemporánea que funciona en un subsuelo, donde las salas de exposición conservan la tipología de los túneles de la ex sala de máquinas de la Usina Eléctrica de Córdoba.

A partir de esta somera descripción de algunos de los espacios expositivos más relevantes de la ciudad de Córdoba, nos preguntamos ¿De qué modo afectan las condiciones edilicias y los espacios de fricción en la producción y por lo tanto en la percepción de la obra? Y si generar una experiencia es generar una inquietud singular, subjetiva ¿Cómo identificar las pluralidades? ¿Cuáles son los vínculos que se establecen y entre quiénes?

Con el propósito de reconocer y reflexionar sobre estas prácticas en la escena local, nos proponemos nombrar distintas estrategias que tengan en cuenta la retórica arquitectónica y sea posible distinguir en ellas una intención de conducir la experiencia estética más allá de lo visual, que reclamen modos de experimentar vinculados a la percepción corporal y al ejercicio de pensar. Considerando estas cuestiones elegimos algunos acontecimientos donde: 1. la sala de exposición se transforma en una puesta en escena teatral y una “pintura” habitable (Florencia Walter y Daiana Martinello), 2. lo “escultórico” acontece en relación al espacio arquitectónico (Juan Gugger y Lucas Despósito) y 3. la construcción del vacío sirve a la re-construcción del espacio blanco (Dolores Cáceres).

1.

La intención de introducir al espectador al espacio pictórico es antigua, podemos recordar las pinturas clásicas como las naturalezas muertas que decoraban las cocinas flamencas, la bóveda de la *Capilla Sixtina* o el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, pero una vez que el espectador se movía o dejaba de mirar la pintura, ese espacio desaparecía. “El espacio habitable de la pintura es hasta el siglo XX pura ilusión” (Fariña, 2009, pág. 278). El Lissitzky con *Gabinete Abstracto* (1926) logra que la pintura sirva de tránsito entre el arte y la arquitectura. El espectador ahora puede recorrer el espacio que el pintor le propone.

En *Animal print o mi cuarto rosa* (2013) y en *Nada más lejos que yo* (2019) Florencia Walter y Daiana Martinello respectivamente, ponen en cuestión la localización del espectador, la percepción del espacio y las cualidades propias de la "pintura" y del oficio del pintor.

Florencia Walter, en la obra mencionada, intervino cuatro salas del Espacio Cultural Museo de las Mujeres, emplazado en el antiguo edificio de *El Panal* de un particular estilo versallesco, reacondicionado recientemente solo un sector del edificio destinado a exposiciones y actividades culturales. En cuanto a la intervención, en la sala 5 y 6 se encontraba una gran tela rosa que caía desde el techo y, adherida a la pared y al piso, cubría la mitad del sitio. La sala 7 era un espacio blanco donde solo se veía la palabra "plasto" escrita a mano sobre una de las paredes. Y la sala 8 estaba empapelada de un hule verde con un motivo imperial, este papel a diferencia de la tela de la primera sala cubría la totalidad del piso y trepaba las paredes dejando al descubierto la parte superior de ellas y el techo.

Daiana Martinello en *Nada más lejos que yo*, recreó una habitación de una casa familiar de la década del 50/ 60 en escala 1:1, montada en una esquina de la planta baja de la Galería Paseo del Buen Pastor, ubicada ésta en una parte del edificio que albergaba el ex asilo y la cárcel de mujeres, conservada y restaurada solo la fachada original lateral izquierda y construida la otra parte de la galería con materiales modernos transparentes que dejan entrar la luz natural. Con respecto a la escena, Martinello instaló objetos reales entre representaciones realistas, como una lámpara real que proyectaba una luz pintada sobre un empapelado real, o una pintura mimética de un álbum familiar dispuesto sobre un sillón real, entre otras. La tensión entre lo que es y su apariencia, se manifestaba también en dos espejos, uno real que reflejaba un cuadro, y uno pintado en el que podíamos ver la parte trasera de objetos reales que se encontraban sobre un mueble. Un guiño a la convención de la representación mimética, la pintura como reflejo de la realidad.

En la primera obra, el "diálogo" con el sitio de exposición se manifestó como un ejercicio de integración de los elementos del mundo cotidiano (la tela y el hule verde) y la forma del espacio que los contenía. La superficie pictórica en lugar de estar definida por los límites del bastidor estaba definida por el marco arquitectónico. El techo y las paredes o las paredes y el piso se unían en un solo plano de color, la mancha de pintura era aquí una tela o un papel tapiz. En la segunda obra, la escena recreada actuaba bajo una

lógica semejante al cuadro-ventana, generaba una realidad ilusoria pero no se integraba con el lugar que la contenía.

En ambas instalaciones, la categoría de pintura se expandió, cuestionó los límites de una visión frontal y estática propios del formato tradicional y sugirió un trayecto dinámico. Mediante una estrategia de montaje cercana a una puesta en escena teatral, el diseño de la iluminación, el contraste de ambientación del interior con el del exterior y la colocación extraña de los objetos le recordaba al espectador constantemente que estaba en una ficción y que podía ser su actor. Pero estas obras no solo lo interpelaban implicándolo físicamente en la percepción del espacio, había una propuesta fragmentaria que buscaba dejar en manos del receptor la organización de interrelaciones existentes.

2.

En la búsqueda por redefinir la escultura, Rosalind Krauss (1979) diagrama una estructura para pensar las obras realizadas entre los años 60 y 70. "El campo expandido" se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura (escultura = no arquitectura y no paisaje). Ésta serie de binarios se transforma entonces en un campo cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo, la abre. Aparecen así otras tres categorías como posibilidades de combinar: el paisaje y la arquitectura, el paisaje y no paisaje, la arquitectura y la no arquitectura.

Lucas Despósito en *De la perfección* (mayo y junio del 2015) y Juan Gugger en *Deck III* (noviembre y diciembre del 2015), ensayan los posibles valores donde lo escultórico acontece en relación al espacio arquitectónico, ampliando la cartografía de las posibilidades escultóricas del arte actual. Ambas obras presentadas en las salas 5 y 6 del Espacio Cultural Museo de las Mujeres, convertidas en taller en el momento de producción.

En este edificio, como dijimos anteriormente, solo fue re-acondicionado un sector destinado a exposiciones y actividades culturales, dejando en estado de ruina la parte trasera de la construcción. Lucas Despósito trasladó escombros de estas habitaciones abandonadas, para crear un nuevo orden en las salas de exposición, basándose en los principios de reciprocidad estructural. Pedazos de Parquet acomodados sobre el piso y al lado una montaña de éstos, maderas que atravesaban las dos salas y que se sostenían

en una esquina sobre una pirámide de ladrillos, una madera que se curvaba forzada entre pared y pared y ladrillos que colgaban de una viga buscando equilibrio. La relación de las fuerzas físicas con los distintos materiales y el espacio arquitectónico, determinaron la forma de las piezas. El artista dibujó una manera incómoda de recorrer el espacio, quizás pensada para unos pocos valientes que se animaran a caminar entre las ruinas.

El proyecto Deck de Juan Gugger conforma una vereda realizada con madera de pallets, de 10 cm de altura y 50 cm de ancho aproximadamente, que se adapta a cada espacio arquitectónico del sitio donde está expuesto, lo recorre sin modificarlo completamente. En *Deck III* la construcción de madera tomaba forma de U y rodeaba un segmento de la pared vinculando las dos salas, como si la vereda se hubiese levantado. En los espacios entre listones se encontraban incrustados chicles, tapitas, precintos, auriculares y una zapatilla, que el artista recogió en las calles de Córdoba y Buenos Aires. A simple vista, parecía ser un *readymade* espacializado¹, un objeto prefabricado cargado de ironía. Pero el deck era construido por Gugger y los objetos seleccionados eran –como considera él– esculpidos (masticados, desechados, pisados) como una acción performática de autores anónimos. La vereda se presentaba aquí como un pedestal que señalaba a la pared como un objeto escultórico, que obligaba a la vez a recorrerlo en un movimiento circular para llegar a la primera sala por donde se ingresó.

Según Martí Perán (2004), “cuando la instalación acentúa la naturaleza física de la arquitectura, ésta se convierte en una metodología teatral de “puesta en escena”, pero cuando ésta prioriza la dimensión política e institucional de la arquitectura que la acoge, entonces la instalación no puede más que convertirse en un instrumento para repensar la idea misma de museo.” Estas obras se presentaron como dispositivos que revisaron al espacio expositivo y a la naturaleza museística del arte. Obraron el espacio, predeterminados por el estado y las características del sitio de exposición.

1 Elana Ubéda Fernández (2006), considera a la obra *Door, 11 rue Larrey* de Marcel Duchamp como el primer *readymade* espacializado. El germen de lo que se venía denominando como instalaciones en el espacio. En su departamento de París, Duchamp colocó una puerta-bisagra de madera que unía tres espacios, vinculando el estudio con el dormitorio y el estudio con el baño según su posición. Era una incursión del arte en la vida real y de la vida real en el arte.

3.

Entre julio y septiembre del año 2015, la artista Dolores Cáceres presentó en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, *#Sinlimite567*. Una obra conformada por: **a.** un cartel de neón con el título de la exhibición colocado en la entrada del museo, **b.** tres salas con las paredes en blanco, un texto, bancos y un foam board en cada sala que especificaba las medidas de éstas, **c.** una programación de charlas, **d.** una performance “Los espejos o la tercera persona” al cierre de la muestra y **e.** un catálogo que contenía la explicación del título, el currículum de la artista y doce páginas en blanco.

La obra se definía en el texto de la muestra como inacción, inmaterial, contextual, abierta y transitiva. Donde la arquitectura del museo era el lugar de construcción de ideas sobre la institución arte, el rol del artista y el comportamiento del espectador.

El proceso de desmaterialización en el arte ha sido estudiado por varios autores como Hal Foster, Lucy Lippard y Simón Marchan Fiz entre otros, y lo entendieron no como la disolución del objeto estético sino como la expansión del concepto de obra hacia otros campos de actuación. Entonces, la “desmaterialización” es un acto, un proceso y la “inmaterialidad” es una condición. Categorizando Cáceres su obra como “inmaterial” subraya la falta de objetos en su instalación. Pero si atendemos a Boris Groys (2019, pág. 54) quien afirma que la instalación es material por excelencia, ya que es espacial y estar en el espacio es la definición más general de lo material. Entonces *#Sinlimite567* era material, la artista mediante diversas maniobras (como los foam boards con los planos o el título de la muestra indicando las salas ocupadas del museo) se encargó de delimitar el espacio de la instalación, de construir un espacio totalizante. Al igual que en todas las instalaciones, todo lo que se incluyó en ese espacio se convirtió en parte de la obra: las paredes, los bancos y hasta los visitantes.

La “inmaterialidad” de esta obra, creemos, era su espacio en la virtualidad. Al nombrarla con un hashtag², se ampliaron los límites de circulación y recepción hacia las redes sociales. Éstas anticipan una comunicación

2 *Hashtag* es una palabra en inglés que se suele traducir al español como etiqueta. Es una herramienta de comunicación utilizada fundamentalmente en las publicaciones de redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter) para organizarlas a estas de acuerdo a su tema o contenido. Facilitando así no solo su ubicación sino el intercambio de información entre distintos usuarios.

interactiva directa, horizontal y versátil y en muchas ocasiones se difuminan las posiciones y los límites establecidos. Así la experiencia individual, silenciosa y de respeto que se vivía en el museo, se extendió a la virtualidad a una experiencia colectiva, ruidosa y hasta violenta. La interacción del público en la virtualidad se mantuvo en calma, hasta que los medios de comunicación se encargaron de activarla con titulares como “Una muestra sin obras sacude Córdoba: ¿vanguardia o estafa?” (Schvindelman, 2015). El hilo de anuncios de prensa y comentarios por parte de los lectores que se desató, condujo a una realidad normalizada, de falta de obra, de creatividad y del mal uso del espacio y de los fondos públicos.

Señalar es un gesto, por lo tanto una acción y pensar la “inacción” en el arte resulta difícil. A demás de la creencia falsa de la falta de obra, los titulares de los diarios y la descripción como “inacción que modifica el rol del artista” por parte de la misma Dolores Cáceres, acentuaron la idea de que ella no realizó ningún trabajo físico. Pero para lograr que el “vacío” sea impuesto en la percepción, pintó de blanco las paredes de las salas, quitó restos de muestras anteriores, modificó la iluminación con una luz envolvente, arregló los techos, removió los tabiques de las salas 6 y 7 para volverlas a planta original y recubrió con vinilo blanco la rampa que conecta la parte antigua del museo con la ampliación realizada en el año 2007. Se encargó también de responder a los comentarios que se hacían en la multiplataforma y de replicar y remitir al hashtag. Finalmente cerró la muestra con una performance, leyendo en el centro de la sala 5 una selección de estos comentarios.

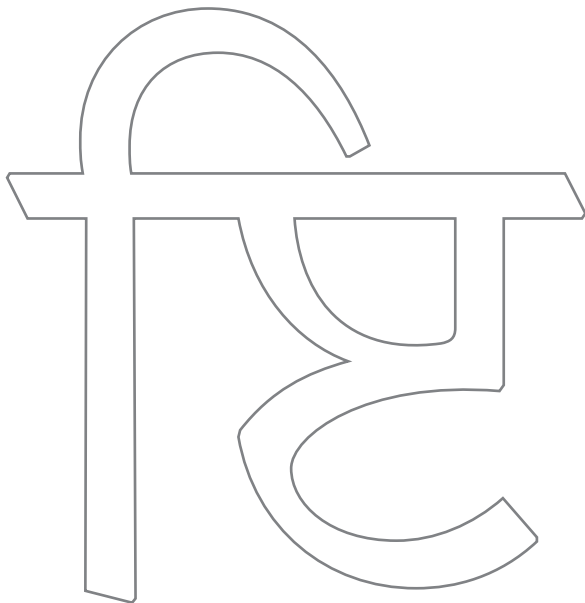
#Sinlimite567 fue una suma de tácticas de desconcierto y provocación, que valió para señalar las condiciones edilicias de exhibición y de recepción en el arte local. Al igual que las instalaciones de Juan Gugger y Lucas Despósito, esta obra se presentó como una propuesta para repensar la dimensión política e institucional de la arquitectura en donde la obra acontece. Pero a diferencia de éstas, no trabajó con los elementos preestablecidos del lugar, sino que tuvo que re-construir el “cubo blanco” para aislar al espacio delimitado del ruido del entorno, con el hashtag del título, trasladar la experiencia hacia afuera para que finalmente –mediante la performance- rebote como un espejo en el museo.

El arte con especificidad de sitio reflexiona sobre las condiciones que lo enmarcan, y debido a esta sensibilidad al contexto, ningún espacio se manifiesta como neutro, ni siquiera el cubo blanco (Rebentisch, 2018,

pág. 301). Las instalaciones que nombramos en este texto visibilizaron las características físicas e institucionales de los sitios de exhibición en Córdoba, desafiaron cierto canon de espacio apto para el arte contemporáneo, y apelaron a generar experiencias que alteren la forma de ver, sentir y pensar. Y aunque no podemos identificar las singularidades de cada una de ellas, podemos asegurar que con estas propuestas, aquel espectador que se presentó vulnerable al acontecimiento pudo hacer consiente la temida posición de su cuerpo frente a una nueva manera de relacionarse con el mundo y generar conocimiento. Tomando las palabras de Michael Fried, (2006, como se citó en Rebentish, 2018, pág. 300) "hay algo vagamente monstruoso acerca del cuerpo" en una situación estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cagnolo, C. (2015). Notas sobre circuitos de exhibición en el arte contemporáneo. *Deodoro, gaceta de crítica y cultura*. N° 60.
- Fariña, A. F. (2009). Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura. Pontevedra, España: Universidade de Vigo.
- Fernandez, E. Ú. (2006). *La Mirada Desbordada: El espesor de la Experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Groys, B. (2019). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Krauss, R. (1979). La Escultura en el campo expandido. *October* n°8.
- Larrosa, J. (2006). *Sobre la Experiencia*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- Medina, C. (20 de junio de 2016). Entrevista en el programa SON||JA de la plataforma RWB (radio web MACBA).
- Perán, M. (2004). *Intaladores en el museo. La instalación como dispositivo y como episodio en la historia institucional del arte*. Obtenido de <http://www.martiperan.net/print.php?id=11>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la Instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schvindelman, J. (24 de Agosto de 2015). Una muestra sin obras sacude Córdoba: ¿Vanguardia o estafa? *Infobae*.



ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਕਾ.

/ Andrea Ruíz.

¿Es un dibujo o es un texto escrito?

Podría dejar las siguientes páginas en blanco, para que quien las vea se anime a dibujar una respuesta. Sin embargo, ensayaré algunas reflexiones a partir de este interrogante.

Lo que vemos en la primera línea es el resultado que me brinda un traductor online para la frase “La invención de un lenguaje”, en idioma Punyabí. Esta lengua hablada en gran parte de la India y Pakistán se transcribe en diferentes alfabetos dependiendo de la región o uso. Por ejemplo, bajo el sistema del Gurmukhi que literalmente quiere decir ‘de la boca de los gurús’ y ha sido utilizado hasta la actualidad para escribir los textos sagrados y los mantras de

la religión *sijista*, creada en el S. XVI.

Por el simple hecho de que podría estar mintiéndoles o elaborando una ficción, les invito a volver, ingenuamente, sobre la impresión inicial de esta inscripción **ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਕਾ.**

Podemos suponer que es una escritura por el orden horizontal de sus formas visuales; si así fuera ¿significa algo? y ¿qué? Ahora les pido que lean en voz alta la transcripción en alfabeto latino de su pronunciación: ***Ika bhāṣā dī kā*** ¿Acaso comprenden algo? Ignorantes frente a cualquier lenguaje escrito o hablado sólo percibimos líneas, trazos, formas visuales o sonidos, respectivamente. Es decir, materialidades. Mientras las desconozcamos en tanto lengua, las apreciaremos estéticamente y no en sus posibilidades comunicativas. Sería bastante arbitrario adjudicarles significados. Como inscripción todavía ¿podría ser un dibujo! De hecho, lo es o también lo es. Esa coexistencia e interrelación entre dibujo y escritura en una misma forma visual tiene vieja historia. Desde los jeroglíficos e ideogramas hasta el hecho de que las letras se dibujan (en caso ejemplar las caligrafías japonesas o los variados diseños tipográficos actuales) o que ellas mismas articuladas entre sí pueden conformar una poesía visual o un logotipo.

NTOLSVZ/RLKENMTszwcztieaq23jankqtrws! Aquí por fin nos encontramos con caracteres reconocibles, sin embargo, el texto nos resulta inentendible e impronunciable. Impreso en carteles anunciaba, en 1965, *la obra Bonino aclara ciertas dudas* (Teatro El Juglar, Córdoba). En esa presentación el artista Jorge Bonino lograba, a pesar de hablar con un lenguaje inventado, evocar algunos significados y sentidos. Por medio de las inflexiones de la voz y la gestualidad junto con el atuendo, los elementos de utilería y la escenografía (valija, mapamundi, pizarra y guardapolvo de maestro) transmitía tristeza, alegría, desconcierto o enojo.

En el registro de audio se pueden percibir las reacciones del público dónde abundan las risotadas. El juego, el humor y la improvisación eran características de las “boninadas”; denominación dada por Manuel Molina

y Guillemina Bustos (2010) para dar cuenta de la particularidad de esas ‘payasadas’ que el artista llevaba al escenario cotidiano a la vez que metía la vida en el escenario artístico. En presentaciones posteriores en el Instituto Di Tella usará palabras castellanas pero articuladas sintáctica y sintagmáticamente de una manera absurda con el objetivo de “enseñarnos” una lengua y, también, algo sobre el mundo o un mundo, o nada pero “hacer como si”.¹

Para la misma época Mirtha Demisache producía sus libros. En cada página se puede ver que las caligrafías se ordenan en renglones siguiendo los formatos textuales y de diagramación (espaciados, interlineados, alineación y sangrías). El aspecto visual se acompaña de lo que títulos y subtítulos ofrecen en cada pieza: *Sin título (libro)*, *Sin título (carta)*, *Sin título (texto)*, *Sin título (historieta)*, *Diario 1 Año 1 (tapa)*. Por momentos esos trazos dejan de respetar las reglas y, entonces, se vuelven solo dibujos, irreconocibles ya como escrituras.

Mirtha Demisache
 "Diario N° 1. Año 1 (interior 2)" / Impresión offset sobre papel /
 47 x 36,6 cm. / Año 1972.
 Primera Edición Jorge Glusberg, Buenos Aires:
 Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972.
 Cortesía Archivo Mirtha Demisache (AMD).



1 De esa acción se pueden encontrar registros de audio, fotográficos y afiches de anuncio en la Fundación Jorge Bonino (Córdoba, Arg.). En el enlace se pueden escuchar los registros de audio de *Receta de pizza* realizada en el I. Di Tella y *Bonino aclara ciertas dudas* (4:35 min a 8:04 min). <https://www.youtube.com/watch?v=a4wCH11HDk0>

Tanto en las obras de Bonino como en las de Dermisache lo que los lingüistas llaman lo paratextual organiza la estructura de un contenido sígnico sin significado y abre a posibles sentidos. En contexto del llamado “arte de los medios” en la década del sesenta, ambas producciones pueden ser entendidas como críticas al lenguaje canónico y a sus pretensiones de comunicación transparente. En Bonino será en clave burlesca y en Dermisache una seria poética reflexiva.

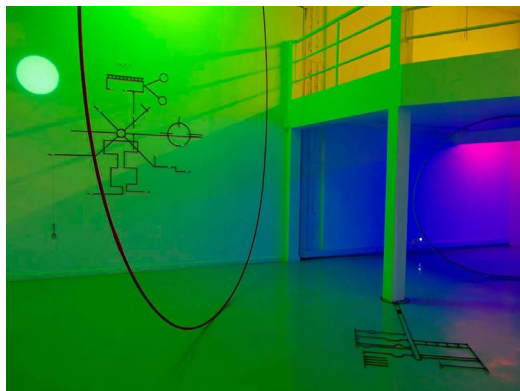
Anteriormente ya varios vanguardistas latinoamericanos de principios de S XX habían experimentado con el lenguaje. Mario de Andrade, Vicente Huidobro y Xul Solar, entre otros.

el seislineo está puerta. la pasu i zas estou en parda ñeblapulvi en parda siudá de casas de barro, too poco definio pueh suelo i cosah sesfuman nel aireñebla.

Esta es una de las expresiones en *neocriollo* contenidas en el libro *Los San Signos* compuesto de algunos manuscritos de Xul Solar. También llamado *Creolo o Criol* fue creado por el artista combinando diferentes idiomas (el castellano, el portugués, el tupí-guaraní, el náhuatl, y hasta el inglés, el francés, el italiano, el hebreo, el sánscrito y el chino). Si bien se puede argumentar una intencionalidad universalista (en el sentido de hecho para una comunidad humana), el mismo fue elaborado en el contexto cultural de una Buenos Aires colmada de inmigrantes, criollos y mestizajes varios cuya escena artística se debatía entre lo vanguardista y la definición de una identidad nacional. El procedimiento seguido por Xul Solar para producir los textos contenidos en *Los San Signos* fue el siguiente: Someterse a un proceso de auto-hipnosis provocado por la contemplación de los símbolos del I Ching y, siguiendo un ejercicio sugerido por el ocultista Alester Crowley, dictar en inglés las visiones que tenía a un escriba, reescribir las frases en castellano y finalmente al *neocriollo*. Así se pasa de lo visual (los signos del I Ching y las propias visiones) a la oralidad, y desde ella a la escritura (transcripción y reescritura). No realiza una traducción de un lenguaje visual a verbal ni de un idioma escrito a otro sino que en el proceso realiza interpretaciones que

materializa mediante modificaciones morfológicas y sintácticas así como de significados y sentidos. O de otra manera, como dice Mariana Inés Lardone (2017) en su ensayo sobre la escritura neociolla de Xul Solar “La intervención de un idioma artificial desplaza la idea de la traducción como una traslación más o menos transparente de significados a la idea de la traducción como un trabajo con que fractaliza y opaca la correspondencia entre significante y significado: no niega la posibilidad de la traducción, sino que la desplaza de la representación de significados entre lenguas” (pág. 6).

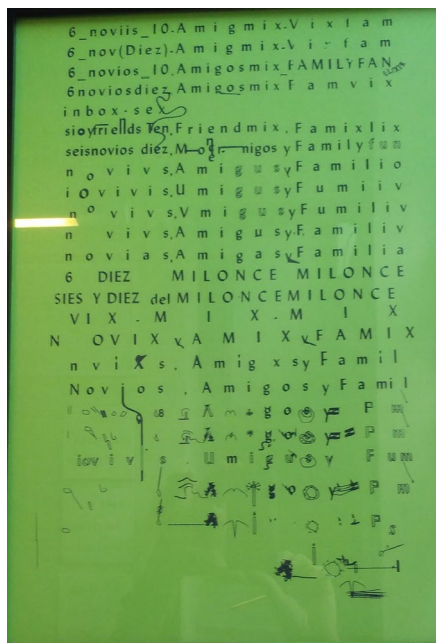
De una manera similar Osías Yanov trabaja en algunas de sus obras. En la instalación **6_Noevius_10 – Agmixmix -Vixfam** (2017) una serie de esculturas bidimensionales, tal como el artista las llama, se disponen en el techo, las paredes y las columnas de una sala iluminada con colores amarillos y verdes que crean un clima de boliche. Estas formas geométricas y lineales, hechas de metal, fueron generadas a partir de retratos que él mismo había dibujado de novies, amigos y familiares. Figuras que, luego, sometió a una fragmentación aplicando las instrucciones de A. Crowley y procesándolas mediante un programa de computación. Cada una de ellas tiene un título-nombre: *Lucrecia P. embarazada*, *Cejómetro Manuela M*, *Portal*, *Llave*, *Cuello*, entre otros. La interpretación es uno de los principales procedimientos que Yanov utiliza en muchas de sus producciones.



Osías Yanov
 “6_Noevius_10 – Agmixmix -Vixfam”
 (Vista de sala- Gal. Nora Fisch, Caba) /
 Año 2017.

En la videoperformance **l<>l<** (2013) un bailarín danza vestido con una especie de traje de buzo colorido y brillante que al cubrir su cuerpo enteramente le confiere un aspecto andrógino y, a la vez, lo conforma como una pintura tridimensional móvil. En un espacio silencioso y blanco interactúa con una gran escultura de metal plegable, de acuerdo a una sola indicación por parte del artista: considerar a esa estructura como una partitura. Se realiza así una transposición desde formas visuales-espaciales-táctiles a unas sonoras inexpressadas (solamente existentes en la mente del bailarín) hasta derivar en un lenguaje coreográfico. Escultura como dibujo y partitura, bailarín como pintura revierten y retuercen una vez más las definiciones tradicionales de las disciplinas artísticas.

Una de las piezas de **6_Noevius_10 – Agmixmix -Vixfam** es una escritura-dibujo hecha con letras y símbolos autoadhesivos tipo Letraset en la que se va desarmando y modificando la frase 6_noviis_10 -Amigxmix -Vixfam. Un proceso donde se aplican paulatinamente operaciones tales como: la separación entre letras, el estiramiento de un carácter o su desplazamiento hacia arriba o abajo del renglón, la transliteración a otras formas tipográficas, a números romanos, y a símbolos dingbat (windings y webdings) hasta finalmente llegar a ser grafías no escriturales sino líneas, puntos, figuras abstractas. Es decir, dibujos. Entremedio aparecen palabras en una deriva traductora y combinatoria de idiomas. Por ejemplo, Amigxmix se vuelve Amigos, Friendmix, Amigas, Amigus. Probablemente formas habituales del habla compartidas por un grupo de allegados al que el artista pertenece. Tanto por el juego idiomático como morfológico lo que se revela es una disolución de los límites identitarios no sólo de género sino también de tipo de vínculo: un amigo puede ser, a veces, novie o familia.



Osías Yanov
 "6_Noevius_10 – Agmixmix -Vixfam" (detalle) / Letras
 auto-adhesivas s/papel / Año 2017.

Cuentan que algunos novius, amigus y familio asistieron más o menos dragueades a la exposición bolichera convirtiéndose en parte de la obra. Ellos estuvieron presentes físicamente y sus retratos también. Obra, habla y personas eran elementos de una misma cosa. Lo que se exponía era un mundo, una forma de vida de un grupo social.

En ese camino singular de dibujo y escritura anda una importante cantidad de trabajos de José Pizarro. A cierta distancia de *Espacios Ocupantes* (2015), podemos apreciar figuras abstractas más o menos geométricas, diagramas o conjuntos matemáticos. Al acercarnos alcanzamos a leer algunos vocablos encerrados en casilleros o en espacios creados por el entrecruzamiento de líneas curvas. Imaginen ese preciso momento de hacer gráfico y traten de imitarlo: el lápiz dibujando líneas sobre el papel mientras se van pronunciando palabras que se transcriben: **I Zotre || Engm || Nmaw || Allogsgw || Urrdy**

|| Mmst || Lot || Eq || Xinyo || (...), y alternadamente se va pensando y escribiendo “Si es como un viaje lo deforme te acompañará. La sed. (...)”



Jose Pizarro
"Espacios Ocupantes" / Grafito s/papel / 70 x
50 c.u / Año 2015.

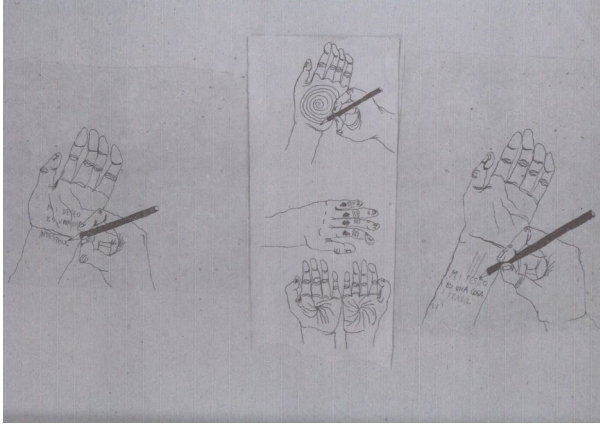
Es posible considerar a esas oraciones en castellano como una traducción o explicación de las inventadas. De hecho en una de las primeras páginas de su libro **Oulgriec** (2019) expone un principio **Owi** = Mujer, **Ajprem** = Fuego, **Emsuu** = Árbol, **Loersi** = Hueco, **Obibonko** = Escalera, **Louersiav** = Mano, **Gobodt** = Fantasma, **Danlie** = Cosmos, **Ou** = Lengua.

Sin embargo, cabrían otras suposiciones: que no hay un vocabulario ni diccionario propuesto sino un juego con esa forma occidental instituida de comunicación. O que pudiera ser un vocabulario mutante e infinito. O bien,

que definitivamente lengua inventada y lengua castellana refieren a distintas realidades-mundos dadas en paralelo. Otra clave que el autor evidencia como parte de las cuestiones insistentes en su poética aparece como prólogo en ese “libro pregunta” tal como él le llama. En una especie de gráfico de conjunto matemático irregular las ideas se vinculan y separan; se leen manuscritas: *Oulgrieec, escritura, mundo, sucede aquí la singularidad, lengua rota, dibujo, pensar, hablar uno, hablar con otro, sucede así la experiencia, medida del control, espacio de una superficie, radio del índice, real, sucede el espacio de la escritura, marcas, ?, emisión, traducción, acción, lengua fantasma, Otra lengua madre, inscripción, otra, ¿Qué es la razón en mí? Esa es la pregunta, reflejo del fenómeno.* (pág. 3). En tanto mapas conceptuales es, así, como parecen ser comprendidos por Juan José Gómez Molina otros dos dibujos-textos de José Pizarro incluidos en el libro *La representación de la representación.* (2007)

Por otro lado, este artista intenta definir el dibujar y el hacer artístico. En el capítulo Dibujar la escritura dice “Dibujo para pensar: pensar acá quiere decir pensar de una manera especial” y agrega “Trato de describir algo que es imposible de definir en su punto justo” (Pizarro, 2019, 7). A veces son inexplicables las experiencias e intraducibles los lenguajes entre sí. De ahí quizás cierto fracaso de la semiótica aplicada a mansalva. El dibujar es una forma de pensar, pensar un mundo y pensar el dibujar mismo.

Algunos trabajos de Clara Esborraz resultan ilustrativos en este sentido. Incluidos en la instalación *Necesito que dibujes mis rodillas otra vez* (2017) un grupo de fragmentos desgarrados de papeles muestran manos que dibujan partes del cuerpo, hombros, pies y las líneas de la palma de la otra mano ¿Cómo no recordar a *Drawing Hands* de M.C. Escher? Una mano que dibuja otra mano dibujando a la otra. Un dibujo que piensa el dibujo que piensa el dibujar. ¡Qué retorcido! Sí, se retuerce a ver si algo gotea.



Clara Esborraz
 "Necesito que dibujes mis
 rodillas otra vez" / Lápiz s/papel
 / Año 2017.

Superadas hace tiempo las luchas dicotómicas entre inmaterialidad y materialidad, concepto y técnica, actualmente se asume el ir y venir o la conjugación, sin contradicción, de estos aspectos en la práctica misma. Reconociendo el lugar legítimo que ocupan y la relación intrínseca que mantienen, sabido es que los usos selectivos de ciertos materiales, herramientas y técnicas no dan lugar a la ingenuidad de pensarlas y practicarlas sin sus connotaciones conceptuales e históricas. No es lo mismo dibujar con el mouse en la computadora o con el dedo sobre una pantalla táctil que hacerlo con un pincel y tinta sobre una hoja de papel. No sólo por el resultado visual sino porque se piensa distinto. Cabe mencionar, entonces, que tanto Pizarro como Yanov transitan, en sus procesos creativos, por una vía de doble dirección entre lo digital y lo analógico. Hay una mano y un soporte y, en el medio, un instrumento. Pero casi siempre una mano. Y digo casi, porque hay excepciones. Por ejemplo, la escritura que realiza con su aliento Lucía Von Sprecher, acción registrada en el video *Cautiverio/ Escritura sobre un vidrio con vapor de mi boca/ cansancio* (2018), donde la geometría, la medición y la repetición están, también, presentes.



Lucía Von Sprecher
 "Cautiverio - Escritura sobre un vidrio con vapor de
 mi boca - cansancio" / Año 2018.

En *La mecánica del abecedario - Títulos* (2007-2015) Eduardo Navarro hace uso de viejas técnicas y materiales de la industria gráfica y de grabación sonora. La obra se compone de un mural con aproximadamente 700 títulos imaginarios de canciones que nunca compuso, estampados en tinta negra sobre una pared con un gran sello móvil más 10 discos de vinilo con las grabaciones de su propia voz leyendo esos títulos más un libro escrito en braille. Según el mismo artista estas tres formas de expresión están dirigidas a alcanzar a diferentes públicos.

TRES TRISTES TRAGOS, GUIONES Y NEUTRONES, CUENTOS QUE SE LEEN CON EL PINCEL (...), FESTIVAL DEL COLESTEROL, LOS CANÍBALES LOS PREFIEREN VEGANOS, EL LADO OSCURO DE LA TORTA (...) PATA DE PALO SMS, CERO Y UNO NO SON SUFICIENTES (...) MAQUINA DEL TIEMPO ESTATAL(...), OLIMPIADAS Y BIENALES, SHOPPING TIPS, (...) LOS INTOXICADOS AL NACER, EL CANAL DE LAS NUTRICIONISTAS, (...) CONFUNDIR MACABRO CON MACRAMÉ (...) NUNCA QUISE SER ÉL, EL

CAMPO DE TUS PADRES (...) son algunas de las frases que se pueden escuchar en una lectura monótona y sin emoción de un listado. De esa manera los títulos y sus referencias a algo del actual mundo real quedan bajo el mismo valor insulso y gris de las letras impresas. Lo banal, lo trascendente, lo cotidiano, lo extraordinario, lo gracioso, lo ingenioso, lo poético, lo privado y lo público quedan igualados. Las frases parecen señalar hechos y cosas a veces de manera descriptiva y otras metafórica creando asociaciones entre palabras a partir de su sonoridad o bien siendo frases rescatadas de las noticias o de la vida cotidiana. Intensifica el tono homogéneo el hecho de que el sistema braille sea austero en sus formas al no tener diseños variados de sus tipografías como sucede en el alfabeto latino, un punto en relieve es una 'A' siendo ese punto siempre igual. Su función comunicativa, lo que se dice, es más importante que su forma estética táctil.

Es relevante que tanto porque se debe usar un tocadiscos y parlantes así como que sean títulos de canciones, el lenguaje musical esté, sin embargo, ausente. Una vez más lo paratextual realiza un simulacro. Por otro lado, aunque las frases remiten a un contenido de problemáticas y fenómenos contemporáneos sus medios de producción y reproducción lo son respecto a un tiempo anterior: la de las formas industriales mecánicas modernas.

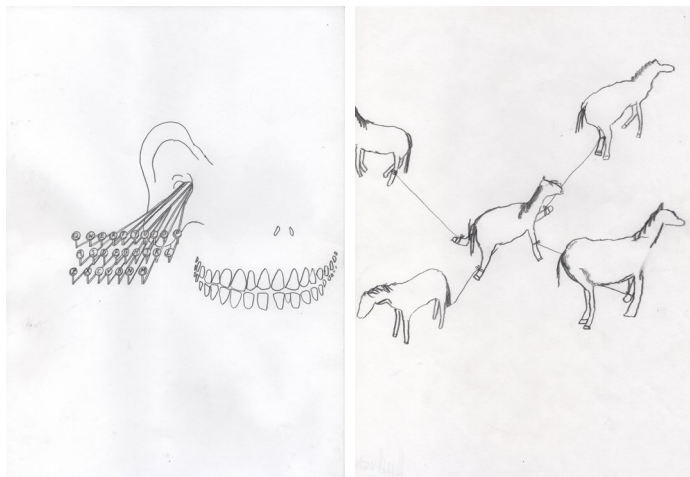


Eduardo Navarro
Discos de la
"La mecánica del
abecedario - Títulos" y
dibujos en lápiz
y carbonilla (vista de la
exposición de Colección
HAB, Córdoba, 2019) /
Año 2007-2015.

A diferencia de esta obra varios de los dibujos de Navarro están hechos a mano con lápiz o carbonilla sobre papel con un carácter despreocupado, sencillo y casi grotesco que contrasta con la pulcritud, la espectacularidad y sofisticación de sus instalaciones, intervenciones y performances participativas. A pesar de existir una distancia temporal de producción considerable entre unos y otras he especulado una relación posible entre ellos: que los dibujos fueron prefiguraciones de las ideas que solo mucho después catalizarían en las acciones. Por ejemplo, el dibujo que muestra un teclado de máquina de escribir saliendo desde una oreja y una boca-dentadura-tecla ¿no podría ser una imagen previa a *La mecánica del abecedario*? Y el dibujo donde cuatro caballos descuartizan a un quinto ¿no antecede a *Octopia* (2016)? - esa estructura con forma de pulpo, cuyos tentáculos son arneses que deben ser activados por bailarines/performers-, o ¿no es el germen que se particularizará en *Horses don't lie* (2013)? No estoy sugiriendo que sean bocetos o proyectos sino una previsualización que ni siquiera el artista supo *qué ni para qué ni adonde iría* o si es que iría hacia algún lado. Es decir, un balbuceo. Otra vez dibujar es pensar aunque “de una manera especial”.

Eduardo Navarro

Sin título /dibujos, lápiz sobre hoja A4 / 21 x 29,7cm. c/u / Año 2010.



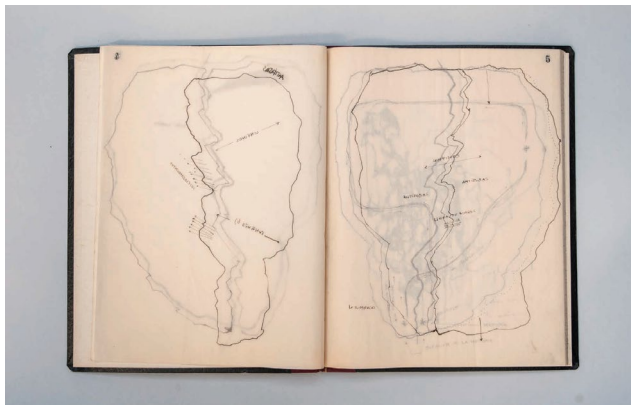
El mundo que piensa Navarro es el mundo real contemporáneo. Pero si contrastamos la gris e insípida *La mecánica del abecedario* con las brillantes, coloridas y lúdicas performances (*Galactic Playgroun*, *Pollenphonia*, *Celestial Numbers o Letters to Earth*) quizás se nos revele que mientras la primera focaliza sobre la parte del mundo que se atiene a viejos patrones de formas de vida, las segundas se esperan con las propuestas posthumanistas que recuperan cosmovisiones ancestrales de convivencia existencial y ritual. Esas puestas de situaciones interactivas sensoriales y de movimientos holísticos, donde se procede a traducciones entre lo olfativo, lo visual, lo táctil, lo gustativo, lo kinestésico y lo verbal, parecen llamarnos la atención sobre lo que podemos aprender de la percepción y experiencia de aquellos humanos, los ciegos y los autistas por caso, que poseen capacidades diferentes o de otros animales no-humanos y nuestro encuentro con ellos como co-partícipes no jerárquicos del universo.



En continuidad les propongo una vez más un ejercicio, ahora de traducción/transposición. Intenten interpretar con su voz, sin palabras, este gráfico.

Una propuesta similar, aunque a la inversa, encontramos en el libro *...Cuando las palabras cantan* de Raymond Murray Schafer (1970). El autor nos invita a realizar modulaciones vocales y transcribirlas en gráficos, y descubrir “las formas de las cosas que usted puede dibujar con su voz” (pág. 13). Este libro trata sobre las voces humanas, el sonido de letras (fonemas), el habla y el canto, la relación entre significado y sonoridad, el paisaje y el relato sonoro.

de espesura y disolución hasta donde nuestra capacidad visual nos permite. Realizado al modo de los libros tradicionales japoneses, es decir escritos de atrás para adelante, para nuestra manera occidental de lectura resulta un ir de la piel a las entrañas, un levantar capas geológicas de su ser, cuerpo, pensar y sentir.



Indira Montoya
 "Entre frágiles: Atlas
 geográfico de cosas que
 unen dos cuerpos" /
 Tinta y grafito sobre papel
 copiator en libro de 100
 páginas / 29 x 24 cm.
 Año 2014.

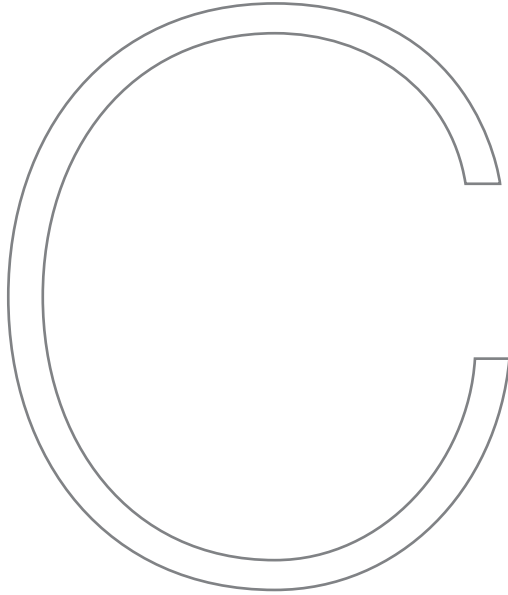
A veces esas islas cercanas suenan al unísono. Por ejemplo, en *Entre Frágiles III: Archipiélagos* (2014), se puede escuchar, desde el registro en disco de vinilo, la grabación de la performance dónde Montoya lee en voz alta y monótona un poema sobre un fondo de latidos de corazón-metrónomo. El texto incluye la repetición de la oración "¿Cuánto dura el unísono?" Aquí la distancia-uni6n espacial y corporal entre dos sujetos se mide por la duraci6n temporal del encuentro y, por lo tanto, a su vez, por la de su negativo, la disonancia o el silencio; y así se destaca la excepcionalidad del primero. El cuerpo, territorio íntimo y personal, es el mundo. Lo que pueda ser considerado por fuera de él tiene existencia solo si ese cuerpo lo registra, si el afuera le hace vibrar sus cuerdas, lo traza, le realiza incisiones, lo mancha con aguadas. En una parte dice "Abrime, ahora que se puede querido mundo, ya pasaron las caravanas de elefantes" Su cuerpo es una especie de papel tomasol.

Inventar lenguajes y subvertir los establecidos conlleva expresar mundos sin nombre aún o bien crearlos. Las imágenes-signos de cualquier tipo dicen y participan de “la realidad”. Pero también hacen mundos y formas de vida. Desplazamos de una esquizo-distancia entre mundo y lenguaje, del decir y nombrar con idiomas impropios así como de la sublimación como vía de descarga, defensa y resistencia individual, para en cambio aprender y ejercitar de manera colectiva esos nuevos lenguajes, es o sería una manera de dar entidad y existencia a nuevos mundos - formas de vida – realidades. Aún más, en tanto pareciera que estamos ingresando a una época posthumanista quizás no sólo pensar en plural sino pasar desde el concepto de “mundos” al de “comunidades” manteniendo siempre viva la singularidad.²

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bustos, G. y Molina, M. (2010) *Jorge Bonino*. Córdoba: FFyH-UNC <http://www.guillerminabus-tos.net/sitio/2010/10/14/jorge-bonino/>
- Gómez Molina, J. J. (Coord.), Cabezas, L., Copón, M., Ruiz, C. y Zugasti, A. (2007). *La representación de la representación (danza, teatro, cine y música)*. Madrid: Cátedra.
- Lardone, M. I. (2017) La lengua de *Xul Solar: la escritura neociolla como acto de evocación*. Universidad Nacional de La Plata; *Orbis Tertius*; 22; 25; 6-2017; 1-12
URI: <http://hdl.handle.net/11336/65106>
- Murray Schafer, R.(1970). ...*Cuando las palabras cantan*. Traducción de Ricardo de Gainza. Buenos Aires, Melos (Ricordi Americana)
- Navarro, E. (2018) Catálogo de obras. <http://www.navarroeduardo.com/Eduardo.navarro.pdf>

2 He intentado utilizar un tono didáctico, una estructura de lenguaje escrito, formato de texto (**negritas** para las oraciones inventadas, incomprensibles o de lenguas posiblemente desconocidas y textos-dibujos, *cursivas* y MAYÚSCULAS en referencia a cómo aparecen en las propias obras mencionadas: “Oulgriec” de Pizarro y “La mecánica del Abecedario-Títulos” de Navarro) así como el uso del lenguaje inclusivo para el caso de las piezas de Yanov; todo en concordancia a los temas tratados y para poner en contraposición lenguaje normativizado e inventado. A la vez esta aclaración es un didactismo dirigido a evitar (por el uso simultáneo de las normativas editoriales APA) una confusión en la lectura y proponer una re-lectura. Este texto ha sido escrito a partir de la exposición de parte de la Colección de HAB, realizada en la ciudad de Córdoba (ARG), en el año 2019, en un espacio de propiedad de Hipólito Atilio Bugliotti.



COSMOS, EL CONJUNTO DE TODO LO EXISTENTE

Ensayo sobre la obra de Fernando Allievi¹

/ Carina Cagnolo.

Nota.

*Este ensayo puede leerse según un conjunto de ideas acerca de la obra *Cosmos*, trabajos recientes de Fernando Allievi. La noción general de representación será, aunque no siempre de manera explícita, la gran órbita sobre la que giren las reflexiones aquí reunidas.¹*

¹ Fernando Allievi nació en 1954, en Esquel, Chubut, Patagonia Argentina. Su padre era jefe de la estación aérea y su madre, odontóloga. A pesar del buen pasar de la familia en el Sur, decidieron instalarse en Cór-

Presentado para "Textulias NIO", en episodios sucesivos, algunas ideas transversales cruzan el texto una y otra vez, memoria, archivo, apropiación. El carácter contemporáneo de lo repetitivo, la operación artística de rebobinar formas culturales como fragmentos, para proyectarse luego en gestos nuevos como aquel ángel que miraba el pasado, caminando hacia el futuro.

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente

doba. En 1960 se instalaron definitivamente en esta ciudad. En 1978, decidió inscribirse como alumno en la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. Figueroa Alcorta". En esa institución se encontró con profesores que le abrieron camino, reconociendo su capacidad para la representación gráfica. Un tiempo después viajó a Nueva York. Allí, Julia Lublin, directora de la Galería El Retiro, por entonces una de las más prestigiosas galerías de Buenos Aires, le organizó una exposición en Buenos Aires, alrededor del año 1980. Su estadía en la metrópolis le mostró lo mejor de la escena artística de los años '80s. Frecuentó exposiciones de artistas contemporáneos, video arte y fotografía. Era el momento de emergencia de artistas como Jean-Michel Basquiat, a quien dice haber visto caminando por el Soho, con Andy Warhol mientras una multitud les tomaba fotografías; y de toda la escena europea y norteamericana de la "vuelta a la pintura", la Transvanguardia italiana, los múltiples e incansables expresionismos. Ronald Kitaj, Francesco Clemente, David Salle, Anselm Kiefer, David Hockney, George Baselitz, etc. Después de un año de permanecer en Nueva York, Nanda Bonino le ofreció comprar toda su producción. Esta relación con la galerista perduró hasta el año 1990. Regresó a Córdoba en 1988.

A partir de la década del '90, su relación con el ambiente artístico fue cada vez más fluida. Se acercó a otros artistas, galeristas, coleccionistas. La relación con su cuñado José Luis Lorenzo merece una mención aparte ya que, mediante un vínculo de fuerte amistad, sus diálogos sostenidos sobre las artes visuales derivaron en la formación de la Colección Lorenzo y en una estrecha relación de ambos con otros coleccionistas, galeristas y curadores. Fernando Allievi es un agente fundamental en la fundación, conformación y ampliación permanente de esta colección. En su quehacer como artista, Fernando Allievi se encuentra en constante y profusa producción. La exposición *Cosmos*, sobre la que ensaya ideas este artículo, se presentó en el Museo Emilio Caraffa, en diciembre de 2016. Esta biografía sintética de Fernando Allievi fue realizada a partir de entrevistas y de la consulta del sitio del artista (Allievi, 2019)

hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1994, pág. 183)

La construcción de las imágenes. El camino de la memoria²

¿Qué vemos en los dibujos recientes de Fernando Allievi, de la serie titulada *Cosmos*? ¿Qué ideas, qué recuerdos, qué saberes vividos o contados, nos habilita una primera mirada, quizás desprevenida, sobre ellos? La evidencia inmediata es que su carácter icónico, como representación de hechos reales trae - ¿y nos retrotrae?, al acontecimiento *en sí*. Al observar estos dibujos, la descripción empírica de lo que vemos se traduce en el reconocimiento inmediato de momentos históricos del Siglo XX: El asesinato de Kennedy, el Cordobazo, otras noticias de la historia retratadas en la portada de una revista, etc. Es sencillo incluso fechar cada hecho y encontrar datos conectados con él que no están, necesariamente, representados *en* la imagen.

Al mirarlos, nos convertimos también en relatores de las historias que los dibujos muestran. Porque inmediatamente, ante ellos, tenemos la capacidad de recordar y de hacer asociaciones con imágenes de nuestras propias experiencias. Es común que, cuando un observador se detiene frente a un dibujo de Allievi, comience a relatar alguna historia personal o de alguien que conoce o que conoció, o bien aquello que le contaron sobre lo sucedido. A través del comentario individual conectado con la imagen, la memoria colectiva despierta y emerge. El *suceso* está en la representación y está en la memoria, es de todos.

Frente a esta capacidad de *decir* sobre la realidad los dibujos actúan como imágenes-testigo. La fuerza de la representación se concentra en el foco que quien mira hace sobre los íconos, sobre las evidencias reconocibles del dibujo. Vemos las imágenes casi invisibilizando sus modos expresivos;

2 El texto completo consta de cuatro episodios que serán publicados en próximas ediciones.

nos olvidamos, por un momento, de que se trata de un dibujo y de que, por ello, tiene sus propias cualidades materiales, técnicas, poéticas. Está hecho de una forma determinada. Como sucede a menudo con las obras de arte que llamamos icónicas o “figurativas”, lo representado, como un manto que todo lo cubre, se sobrepone a las formas expresivas, aun siendo estas cualidades inseparables de aquello.

La palabra *testigo*, en su etimología, se remonta a la partícula “testis”, del latín, y del indoeuropeo “tristi”, que conforman las raíces de “tres” (tri) y “destare” (estar de pie). *Testigo* es, semánticamente, la tercera persona entre otras dos, capaz de dar testimonio (verdad) de lo acontecido. Como toda representación visual que apela a la mimesis como operación artística, estos dibujos se transforman en imágenes que atestiguan un hecho histórico y otorgan al observador la apertura a una *verdad*. La imagen actúa como el “tercero de pie”. Se nos presenta delante cual documento autorizado a atestiguar un suceso. (1994, pág. 186)

Copiar es algo peculiar. Por una parte copiar nos convierte en lo que somos. Nuestros cuerpos adquieren forma a través de la transcripción de secuencias de proteínas; nuestros lenguajes, a través de la mímica de sonidos privilegiados; nuestras marcas, a través de la repetición de prototipos. Las culturas se basan en la transmisión fiel de rituales y de patrones de conducta. Copiar célula a célula, palabra a palabra, imagen a imagen, es hacer nuestro mundo conocido. (Schwartz, 1998, pág. 211)

¿Cómo es posible que utilicemos con tanta facilidad el signo de “igual a” y al mismo tiempo busquemos sin descanso el “toque individual”? (pág. 212)

Fernando Allievi desarrolló su dibujo y aprendió su propia técnica mediante la copia de imágenes. La operación de observar con detalle una imagen

impresa, una fotografía, la tapa de una revista, etc., alimentó su método de trabajo artístico desde muy joven. Por lo que la noción académica de mimesis, representación ilusoria desde el modelo natural, llega en una etapa posterior. En principio, la copia de imágenes era una actividad que se sostuvo con el tiempo, afianzada en la habilidad de producir mediante el dibujo una representación de la imagen copiada.

El carácter realista de las imágenes da cuenta de una mirada sobre el mundo sin invenciones personales, sin dimensiones fantásticas, míticas, metafísicas, etc. Recorro a Boris Groys para demarcar esta definición:

(...) realismo significa [en el contexto del arte] La representación mimética de las cosas del mundo tal como se presentan ante nuestra mirada “natural”, desinformada y despojada tecnológicamente. Muchas imágenes tradicionales (...) parecen no realistas porque tienen como objetivo presentar “otro” mundo en general invisible. (...) El arte realista se define justamente por su predisposición a desechar las visiones y especulaciones religiosas y filosóficas, así como las imágenes creadas tecnológicamente. Tienden en cambio a producir una visión del mundo común, ordinaria, profana. (Groys, 2016, pág. 131)

El interés de Allievi por la representación se enfoca, justamente, en dar a conocer -o a recordar- el flujo temporal de la realidad concreta del mundo que nos rodea.

1969. Tres adolescentes viajan a la provincia de Santa Fe. Uno de ellos es oriundo de un pueblo llamado San Vicente y deciden viajar allí para el festejo de las fiestas patronales. Van a dedo. El menor, de 13 años, tiene el permiso de sus padres para viajar porque los otros dos muchachos son mayores, tienen 16 años. Al llegar al pueblo por la tarde presencian una carrera de autos en pista de tierra, a la noche,

así bañados en polvo, van al baile que se desarrolla en un club del pueblo, frente a la plaza. En los intervalos entre serie y serie musical se dirigen al bar para ver las imágenes de la llegada del hombre a la luna en un televisor. La imagen es fija, borrosa y en blanco y negro, por supuesto. Se ve la sombra de la nave proyectada sobre la superficie lunar, sin ninguna acción. Luego retoman el baile, vuelven al televisor, alternan entre una y otra actividad. La imagen televisiva continúa inmóvil, proyectando la misma sombra. (Allievi, 2018)

Diversos intereses concurrentes en la poética del artista se entrelazan en este relato: la creación humana de máquinas y motores, el mundo automovilístico, las naves espaciales, el alunizaje del '69. La magnitud de los hechos históricos se hace evidente en el conjunto de los dibujos de la serie *Cosmos*, desde la reconstrucción de la memoria que desarrolla en sus relatos, tanto orales como visuales. ¿Qué fue lo más importante, aquello que lo marcó, y que nos marcó como sociedad, cultural e ideológicamente, del transcurrir de nuestro tiempo histórico? Desde el relato cronológico emergen acontecimientos como el Cordobazo o el asesinato de John F. Kennedy, el envío al espacio del mono Juan, etc. Sin embargo, estos grandes relatos que afectaron la historia en común, se entrelazan con las experiencias vividas, con los pequeños sucesos personales, cargados de los afectos propios de las vivencias.

La fascinación por las carreras de autos se corresponde con el momento de auge de la industria automotriz, la importante presencia de la firma Renault en Córdoba y la fabricación del ícono automovilístico de una época, el Torino. Allievi enfatiza su admiración por los pilotos y técnicos de esta firma. Relata cómo, durante la gran carrera de Nürburgring, de 84 horas de duración (llamada también "La Maratón de la Ruta"), el Torino ocupó los primeros tres puestos durante tres cuartas partes de la competencia, para luego acusar desperfectos técnicos que hicieron que fuera perdiendo posiciones. Aun así, uno de los Torino, el número 3, quedó en cuarto lugar. Una jornada épica para el automovilismo argentino y una hazaña mundial para la industria nacional. (El Gráfico, 2019)

El número 3 (Secuencia N.º 3) / Acrílico sobre lienzo / 60 x 70 cm / Año 2016.



Compara este suceso con el hecho de que, en el mismo año, 1969, los operarios de la fábrica eran también protagonistas fundamentales en la quema de autos y colectivos durante el Cordobazo. “Las mismas manos –recuerda Allievi en su relato- que habían construido motores sofisticados, que eran admiración de todos, encendieron luego las llamas de los disturbios sociales.”

Narra cómo se veían las calles céntricas durante el Cordobazo. Viajaba en colectivo para ir al colegio y veía la esquina de las calles Avellaneda y Colón con locales y autos quemados, semáforos retorcidos, columnas de humo, escombros, “era Beirut”, dice. En el mismo año, el mítico 1969, las carreras de autos y el Cordobazo, se entremezclan con las informaciones sobre la primera intervención quirúrgica para implantar un corazón artificial, realizada por los médicos Denton Cooley y Domingo Liotta.³ El relato sobre ese hecho puntual de la historia de la medicina mundial apunta a la tecnología de la época en relación con la tecnología que podemos tener hoy. Lo que lo conmueve, lo que provoca admiración e interés en él, es la invención humana y el uso de la técnica, cómo el hombre ha sido capaz de provocar grandes transformaciones en su entorno en un corto período de tiempo.



Los Cuatro de Córdoba / Dibujo en carbón, lápiz grafito y color s papel / 38 x 29 cm / Año 2016.

³ El primer corazón artificial fue implantado en un paciente moribundo durante la tarde del 4 de abril de 1969, en el Texas Heart Institute, en Houston, USA. (Wikipedia, 2019)

27 de Abril y Vélez Sársfield / Dibujo en grafito y lápiz color sobre papel / 20 x 27,5 cm / Año 2016.



El año '69 es el año de surgimiento del grupo musical *Los Cuatro de Córdoba* cuya formación original se mantiene hasta hoy. Ellos simbolizan la permanencia de una época y las tradiciones que perduran frente a cambios revolucionarios. Estas paradojas de la historia interesan particularmente a Allievi, quien ve con asombro la continuidad de ciertas formas tradicionales de la cultura en simultaneidad con las transformaciones revolucionarias.

En su entorno cercano se hablaba de la televisión. "Vos tenés que poner una antena en el techo de tu casa así se ve la imagen", le dijeron. Alguien en el barrio compró un aparato y lo ubicó en el porche de la casa; los vecinos se juntaron a ver allí la primera transmisión televisada desde la vereda. Allievi cuenta que lo que se veía era una imagen fija, primero, del perfil de un indio Siux dibujado, que era la señal de ajuste. "Después pasaban un dibujo animado de una negra que corría a un negrito y le daba alpargatazos, después de nuevo el indio Siux y luego nuevamente la negrita... Fui testigo de la primera transmisión de televisión en Córdoba."

La experiencia particular y el conocimiento informado sobre algún suceso son el sustento del artista en la construcción de las imágenes. Conforman reservorios inagotables de escenas, de visiones, de relatos subjetivos, de historia escrita, de discurso ideológico que se constituyen como archivos eidéticos y que se complejizan mediante diversas fuentes: el acceso a libros de historia política argentina y mundial; lecturas incesantes sobre intereses surgidos a veces de relatos orales fortuitos o buscados conscientemente.

Obtuvo el legado de una colección de revistas con una tendencia de propaganda norteamericana en favor de los valores occidentales de posguerra, en defensa de la guerra de Vietnam, editadas en español. Recibía también la revista *Life*, donde sobresalían las imágenes sobre la palabra. Estas son algunas de las fuentes de información que Allievi rescata dentro de sus intereses poéticos y que constituyen los materiales genéticos de su obra.



Fiesta / Dibujo en carbón y grafito
sobre papel / 43 x 53 cm / Año
2013.

La familia Kennedy... él se llamaba John Fitzgerald, su hermano se llamaba Robert. Se casó con una mujer que era Jaqueline Bouvier. El padre de Jaqueline Bouvier era un nuevo rico, o una cosa así. El padre de John Fitzgerald era millonario. Tuvieron dos hijos, John John y Caroline... sabemos hasta el nombre del perrito... En paralelo, acá gobernaba Arturo Illia. ¿Sabemos cómo se llamaba la mujer de Illia? ¿Tuvo hijos, no tuvo hijos? No sabemos nada... (Allievi, 2018)

Relata la historia de la creación del telescopio Hubble, sus desperfectos en el espacio y la incapacidad de cumplir el objetivo de registrar fotográficamente la galaxia. Allievi cuenta cómo, ante estas fallas, un científico de la NASA descubre la solución, casi epifánica, mientras se duchaba. A partir de entonces, dice, tenemos imágenes de la Vía Láctea y es posible hacer un cálculo aproximado de la cantidad de estrellas.

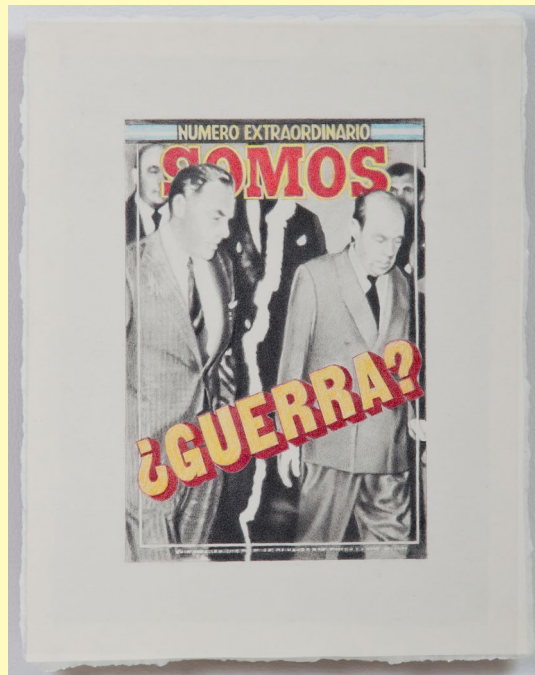
Estas inquietudes están sostenidamente ligadas a los avances científicos y tecnológicos. La invención, el descubrimiento y la novedad, la relación del

hombre con el saber y con el uso de la materia, conforman un tópico importante en la iconografía de sus dibujos. El valor que tiene este interés por el progreso científico-tecnológico se vincula indisolublemente a sus procedimientos artísticos. Modela en las formas de trabajo, en la dedicación de oficio, en el manejo exhaustivo de la técnica del dibujo, en el perfeccionamiento de la representación icónica, sus ideas sobre las transformaciones del mundo en el siglo XX, y cómo éstas eran útiles a la demostración de los avances de occidente, al triunfo de una ideología.

La propaganda norteamericana pos segunda guerra mundial provocó, es sabido, una fuerte corriente de imperialismo cultural. Las fuentes de información son un arma ideológica poderosa y en esto se concentra otro tópico de interés de Allievi. De los retratos de portadas de revistas que realiza emergen las formas de la ideología: "¡Soy producto de la Alianza para el progreso!", declara.



Vacaciones / Dibujo en grafito y lápiz color sobre papel / 86 x 67 cm / Año 2015.



Guerra? / Dibujo en grafito y lápiz color sobre papel / 22 x 15, 5 cm
/ Año 2017

El trabajo con la gráfica impresa aporta un aspecto destacable, aquello que concierne a la edición como montaje. En sus relatos aparecen casos paradigmáticos sobre el encuadre de la realidad que puede hacer el fotoperiodismo ante los sucesos trágicos de la historia de la humanidad. Por ejemplo, el conocimiento sobre la relación entre la fotografía “oficial” del Ghetto de Varsovia, donde se muestra a niños judíos bien vestidos, mientras la toma “no oficial” del mismo momento, registra las espaldas de aquel fotógrafo, los niños acicalados para la foto y el ángulo abierto donde se ve el *fuera de escena*: cadáveres en las banquetas, mugre, desolación, hambre. La fotografía nos muestra lo que nos quiere mostrar; aquello que el poder hegemónico quiere que creamos.

Otro ejemplo es el de la mundialmente difundida fotografía del general sudvietnamita ejecutando a un soldado Vietcong. De ese momento hay muchos registros desde diferentes ángulos. Sin embargo, la que trasciende en los medios es la imagen del fotógrafo norteamericano Eddie Adams, realizada el 1° de febrero de 1968. Es conocida la historia en relación a esta fotografía. Con ella su autor recibió el premio Pulitzer de 1969. No obstante el éxito periodístico, el fotógrafo relató lo siguiente sobre la imagen:



Eddie Adams / 1968.

El general mató a un Vietcong con la pistola. Yo maté al general con mi cámara fotográfica. La fotografía es el arma más poderosa del mundo. La gente se las cree, pero las fotos mienten, incluso sin ser manipuladas. Sólo son medias verdades.

Lo que la fotografía no preguntaba era '¿Qué hubieras hecho tú de haber sido el general en aquel momento y de haber sido tú el que capturó al supuesto tipo malo después de que hubiera volado por los aires a uno, dos o tres soldados americanos?' (*Xatakafoto, 2019*)

La mirada de Allievi es lúcida respecto de cómo hemos sido destinatarios, en general pasivos, de la "edición de la realidad". Toma conciencia de que vivimos en un mundo en el que lo *real* respecto de la historia no existe sino en un estado de permanente montaje, fuertemente provisto de tendencias propagandísticas, de temporalidades múltiples y de dispositivos discursivos. No existe como tal en estado puro. Lo que percibimos es manipulado, recortado según ediciones ideológicas o espectaculares (y el espectáculo es otro modo de dominación de la ideología).

Todos estos hechos entrelazados en un montaje imperfecto impactaron en su memoria y conforman hoy sus imaginarios poéticos, transformándose en un archivo intangible dispuesto para la representación. Cada uno de estos acontecimientos y el modo en el que se tejen en la historia, las similitudes, las coincidencias temporales o geográficas, la reflexión sobre la capacidad humana de transformar la sociedad –para bien o para mal–, conforman la génesis de un asombro profundo alentado por la curiosidad y traducido en imágenes.

Los dibujos son resultado de un tejido complejo de recuerdos e información, de la activación de la memoria por haber sido partícipe de los hechos, por la transmisión oral de los acontecimientos, o por la investigación

y lectura a través de libros y medios gráficos. Todo sumado a una dosis de admiración y entusiasmo por la “locura de la historia”, por haber sido contemporáneo -afirma Allievi- de una “sociedad genial” que le tocó vivir. La imagen es consecuencia de aquello que es de conocimiento común, local o mundialmente, pero tratado siempre desde el lugar de la memoria y la percepción subjetiva, haya estado presente o no el autor en el lugar de los hechos.

Las poéticas de archivo se manifiestan a menudo en el arte contemporáneo. Estas formas son, muchas veces, la génesis de investigaciones asiduas (aunque no necesariamente sistemáticas) que compilan y archivan en la memoria material o información diversos.

En el caso de Fernando Allievi, memoria, experiencia y conocimiento conforman un archivo intangible que es la materia prima del trabajo artístico. Éste se conforma en la génesis inmaterial de registro, muchas veces mnemotécnico, de saberes y de experiencia vivida. No se trata en este caso de un archivo objetual, tangible y coleccionable sino mejor, de una búsqueda arbitraria desde los intereses del artista. El trabajo de indagación que realiza Allievi se aleja de un “almacenamiento, colección o acumulación”, sistemático o programático para consignar otro tipo de protocolo archivístico:

(...) que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema* (consideremos, al respecto, la distinción entre *mnemé* o *anamensis* -el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna- e *hypómnema*, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum. (Guasch, 2011, pág. 13)

Los *modus operandi* del archivo en las artes visuales suelen tener, explica Guasch, dos maquinarias:

(...) el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización. (pág. 15)

Es en esta segunda forma de archivo donde ubico el trabajo de Allievi. El rastreo de intereses particulares, la acumulación aleatoria de imágenes y la apropiación arbitraria, según encuentros y recuerdos, es el *modus operandi* más evidente. En su trabajo, el archivo se conforma de manera heterogénea y discontinua, rescatando ciertos acontecimientos y ciertas experiencias sobre otros. La selección específica de imágenes en un magma continuo que conforma el universo de lo visual y audiovisual, muestra caminos sinuosos en la poética del artista.

La fascinación de Fernando Allievi por el desarrollo del medio audiovisual acompaña el valor otorgado a la imagen gráfica en su trabajo. De hecho, su sueño de niño de tener una cámara filmadora -probablemente una súper 8-, se traducía en la realización de sus guiones notablemente realistas; desarrollaba *story board*. Hoy habla de hacer una edición impresa de dibujos cuyas páginas narren una historia en movimiento, un folioscopio.⁴ En él, imágenes con mínimas variables entre una página y la siguiente generan la ilusión de movimiento al pasar los folios rápidamente. Esta técnica reúne dos planos de producción artística propias de su trabajo: el dibujo y el interés por la imagen en movimiento.

⁴ El folioscopio data de 1760 y fue creado por el artista, Philippe Jacob Lautenburger. (Wikipedia, 2019)



Cordobazo II / Dibujo en grafito y
lápiz color sobre papel / 32 x 21 cm
/ Año 2017.

Desde diversas perspectivas, la obra tiene una profunda conexión con lo cinematográfico, con el cine entendido como lenguaje, en sentido amplio. Esta dimensión se encuentra en la génesis de la poética de Allievi, ya sea en los archivos mentales provistos por la televisión, ya sea en el recurso de la apropiación de imágenes fijas, registros de acontecimientos históricos, que narran el transcurrir de los hechos, presentándonos *film still*; es decir, que conllevan genéticamente el flujo temporal. Esto se traduce de manera evidente en algunas obras, donde el artista ensaya modos de trabajar lo narrativo.

La aproximación reciente al uso del video evidencia también la relación con lo audiovisual. En *El Mono Juan⁵*, un video performance de 1:31' de duración, vemos un registro en el cual Allievi y su ayudante Miguel preparan los elementos para realizar un dibujo mural. En realidad, el video está grabado en regresión temporal: lo que vemos en primera instancia es un dibujo hecho por el artista en el muro del Museo Emilio Caraffa (Allievi, 2018), en la ciudad de Córdoba, representando una imagen del mono Juan. Luego, yendo hacia atrás, el audiovisual muestra el proceso de armado del mural en velocidad acelerada. En esta pieza, como en el folioscopio o en los dibujos de series temporales, encontramos migraciones del medio gráfico hacia la noción de movimiento, de transcurrir del tiempo, de proyección, de narrativa y de montaje.

Estoy nominando aquí los cuatro elementos o componentes estructurantes del cine según Phillipe Dubois. (da Costa; 2009:180). Aun desde esta noción de lo cinematográfico como lenguaje ampliado, las ideas de Allievi sobre el medio audiovisual sostienen estas características. Sobre todo, el transcurrir del tiempo, el aspecto narrativo y el montaje. Este último elemento se evidencia en su trabajo de múltiples formas: como montaje de tiempos heterogéneos, en virtud de la memoria; como montaje respecto de las migraciones disciplinares (de la fotografía al dibujo; del cine o la televisión al dibujo, o al video; del dibujo a la edición o al video), como operación de

5 Recordemos, el mono Juan fue el primer tripulante enviado al espacio en una nave argentina, en el mismo año del alunizaje, 1969. (La Nación, 2019)

montaje respecto de la apropiación de imágenes preexistentes.

La tesis de Dubois sobre lo que él llama el “efecto cinema” en el arte contemporáneo, a partir del análisis de algunas exposiciones en museos, expone...

(...) puede decirse que ‘el cine’ (con todas las comillas necesarias) informa, alimenta, influencia, trabaja, inspira, irriga (más o menos subrepticamente) las obras (pinturas, esculturas, fotografía, arquitectura, instalaciones, performances, videos) de una serie de artistas plásticos del siglo XX (de Henri Matisse a Pablo Picasso; de Barnett Newman a Frank Stella; de Bustamante a Robert Longo; de Chris Burden a Wolfgang Laib, etc.), que a priori no se situarían ‘del lado del cine’.⁶ (Dubois, 2009, pág. 179)

Y más acá de esa relación histórica del cine con las artes visuales, se podría constatar un “fenómeno de generación”, que Dubois sitúa en los últimos 15 años: La apropiación plena del medio y de la idea de “cine”, ubicándolo en un lugar central de la escena artística contemporánea (2009:185). Este fenómeno parece abrir posibilidades efectivas, tanto en el plano de lo estético/poético como en el institucional, de des-territorialización de las disciplinas, tanto del cine como de las artes visuales. Parece, afirma Dubois, “(re)animar el mundo del arte contemporáneo, para restituirle la vida y el imaginario de forma, si no inédita, al menos rica desde los puntos de vista histórico, cultural y estético.” (pág. 185)

En la obra de Allievi, la retroalimentación disciplinar entre cine y dibujo no es nueva. Está, como dije arriba, en la génesis poética de su trabajo. Otro anclaje importante al hablar de lo cinematográfico se encuentra, sin dudas, en el interés referencial sobre otros artistas. Su paso por Nueva York entre

6 La traducción del portugués de la autora de este texto: “(...) como e em que se pode dizer que ‘o cinema’(com todas as aspas necessárias) informa, alimenta, influencia, trabalha, inspira, irriga (mais ou menos sub-repticamente) as obras (pinturas, esculturas, fotografia, arquitetura, instalações, performances, vídeos) de uma série de artistas plásticos do século XX (...), que a priori nao se situaríam ‘do lado do cinema.’”

los años 1985 y 1988 fomentó estas interconexiones. Entonces, la galería 49th Parallel tenía una sala dedicada al videoarte que el artista frecuentaba. La Galería Bonino, que lo representaba en Nueva York, había sido precursora en la programación de videoarte desde su génesis en los años '60s. Fue la sede de la exposición de Nam June Paik, el pionero del videoarte, en 1971. (Infobae/Cultura, 2019) Así, la cercanía de Allievi con estos lenguajes es un elemento para tener en cuenta al considerar las complejidades intertextuales de su obra.

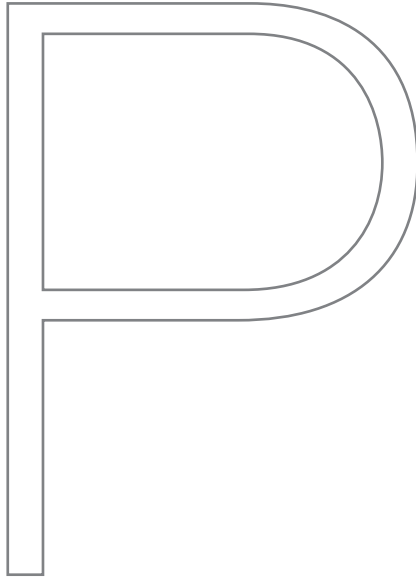
La inclusión del video como nueva forma de trabajo incentiva la migración de disciplinas que puede pasar inadvertida en su obra, pero que es fundante. Aparentemente su poética se conforma mediante una disciplina “pura”, el dibujo. Sin embargo, esta dedicación disciplinar se rompe bajo la tensión en torno a lo narrativo, al montaje, a otras formas visuales o audiovisuales; el lugar estático de la disciplina se des-territorializa y se reprograma. El video, entonces, aporta a la poética la certeza de esa migración. Vuelvo a Dubois, también porque el videoarte está lejos de ser una disciplina pura es que Allievi se vale de él para mostrar su proceso de trabajo y poner en evidencia ese montaje temporal: transitar la memoria de lo hecho, *viajar de espaldas...* (Neuman, 2015, pág. 11)

El videoarte sin dudas fue el arte, por excelencia, del tránsito entre las imágenes –menos una forma de imagen en sí (específica, autónoma, unitaria) que una transición en acto, la manera es la propia materia de la transición de las formas visuales de los últimos cuarenta años. (Dubois, 2009, pág. 188)

La pieza *El mono Juan* tiene, desde mi punto de vista, especial importancia justamente porque pone en evidencia el carácter editable de toda su obra de dibujo. Expone además, el afán por lo narrativo; abre la impureza disciplinar con énfasis, para dejar a la vista los recursos estéticos y procedimentales de la poética. Implica la recuperación de su propio material de archivo, la referencia a una cita propia. En fin, un desvío constante de lenguajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allievi, F. (9 de Abril de 2018). Entrevista para Cosmos, el conjunto de todo lo existente. (C. Cagnolo, Entrevistador)
- Allievi, F. (14 de Mayo de 2019). *Fernando Allievi*. Obtenido de <http://fernandoallievi.com/bio.html>
- Benjamin, W. (1994). *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Dubois, P. (2009). Un "efeito cinema" na arte contemporânea. En L. C. Da Costa, *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Río de Janeiro: Contracapa.
- El Gráfico. (18 de Junio de 2019). Obtenido de <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1088/4862/84-horas-en-n%C3%BCrburgring-la-otra-hazania-de-fangio>
- Groys, B. (2016). *Arte en Flujo. Ensayos sobre la ecanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra editores.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- Infobae/Cultura*. (18 de junio de 2019). Obtenido de <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/07/el-regreso-de-la-galeria-bonino-el-mitico-espacio-de-arte-tendra-su-muestra-en-nueva-york/?outputType=amp-type>
- La Nación*. (2019). Obtenido de HYPERLINK "<https://www.lanacion.com.ar/2146507-en-1969-el-hombre-llego-a-la-luna-y-los-argentinos-mandamos-un-mono-al-espacio>" <https://www.lanacion.com.ar/2146507-en-1969-el-hombre-llego-a-la-luna-y-los-argentinos-mandamos-un-mono-al-espacio>
- Neuman, A. (2015). *Una vez Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Schwartz, H. (1998). *La Cultura de la copia. Parecidos sorprendentes. Facsimiles insólitos*. Valencia: Frónesis, Cátedra Universitat de València.
- Wikipedia. (9 de Enero de 2019). *Wikipedia*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Coraz%C3%B3n_artificial
- Wikipedia. (9 de Enero de 2019). *Wikipedia*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Coraz%C3%B3n_artificial
- Wikipedia. (2019). *Wikipedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Folioscopio>
- Xatakafoto*. (11 de enero de 2019). Obtenido de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/eddie-adams-en-vietnam-ano-1968>



PRÁCTICAS DE REUNIÓN Y DE COLABORACIÓN ENTRE ARTISTAS

Un sociograma del colectivo Expedición

/ Carolina Senmartin.

*(...) Entonces, las reglas
 Combatirlas de a varios
 Hacer hacia adentro
 y volver a pasar por el cuerpo
 Sobrellevar la contradicción en el vínculo
 Querer
 Queremos
 Aprender a sobrevivir*

Paula Roqué Buguiá/Expedición

¿Falsas disyuntivas?

Entre los muchos pares de opuestos, habitualmente invisibles pero eficaces que aplicamos para observar cosas pequeñas o vivir ansiedades existenciales, hay un conjunto básico que nombra *lo bueno* en contrapartida a *lo malo*; la vida como algo opuesto a *la muerte*; *el día* en enfrentado a *la noche* y así sucesivamente. Pero hay una pareja de opuestos que condensa un alto voltaje simbólico y refiere a la forma de vincularnos entre humanos, dividiendo las aguas entre individuos y sociedad; sujetos y grupos. Esta disyuntiva, muy propia del pensamiento occidental -como toda dicotomía- ha permitido pensar lo individual y lo social en las diferencias y, en consecuencia posicionamos respecto a una de las partes. Hay quienes sostienen, por ejemplo, que sólo *el individuo en tanto singularidad, tiene la capacidad de percibir, pensar y sentir y, por lo tanto es capaz de tomar decisiones*; o bien que los grupos son más poderosos que los individuos porque *es un todo que supera y anuda una multiplicidad de procesos individuales*. Sin embargo, y a pesar de estas disputas, *los individuos somos los únicos capaces de crear agrupamientos* (Fernández, 2001).

En las artes visuales aún persiste esta división entre la figura del artista autónomo que produce en la soledad de su taller frente al colectivo que lleva adelante acciones mancomunadas y colaborativas y cuya práctica grupal, en la mayoría de los casos, tiende a estar relacionada a un deliberado borramiento de las marcas autorales de los integrantes. Esta disyuntiva reducida a la pura antinomia, nos limita la reflexión sobre el funcionamiento de los grupos al mismo tiempo que resulta falsa porque temas, problemas y abordajes son muy particulares y necesitan ser observados en su propia dimensión para comprender sus efectos. Según el caso se *anudan* formas de trabajo que sujetos-artistas como colectivos resuelven de algún modo particular en la coyuntura de sus circunstancias históricas y en la contingencia de los escenarios en los que les toca actuar. Precisamente por esto hay

grupos que para funcionar, articulan lo singular con lo colectivo y conectan el conjunto de acontecimientos grupales a las dinámicas de su propio proceso individual de trabajo.

¿En qué se distinguen las formaciones grupales de las acciones en grupo? En ambas situaciones el agrupamiento implica la reunión de un conjunto de personas numerable para actuar a partir de objetivos y fines comunes, llevando a cabo tareas y eventos. *Las acciones grupales son puntuales, dispersas y en la mayoría de los casos, intrascendentes. A diferencia de éstas, las formaciones grupales producen una particular estructuración de los intercambios entre sus integrantes* (Fernández, 2001). Un grupo, en su dinámica de trabajo, tiene un enorme potencial motivador; genera sentido de pertenencia al promover prácticas de diálogo entre pares, es instrumento para la indagación y la producción de conocimiento funcionando como un espacio intermedio entre individuos y sociedad. De esta manera pensamos que lo grupal *es una forma de encuentro con el otro y con lo otro (la diferencia) que atraviesa distintas experiencias microsociales en orden a la satisfacción de necesidades materiales y simbólicas diversas, configurando distintas sociabilidades que cotidianamente enmarcan conflictos y tensiones, pero también prácticas placenteras y contra-hegemónicas* (Rodrigo Montero y Collados Alcaide, 2014).

¿Qué cosas hacen los grupos?

Así como la pregunta *qué es el arte* ha sido desplazada a *cuándo hay arte*, también aquí nos interesa indagar ya no por lo que los grupos son, sino por lo que hacen cuando se reúnen; de qué modo forman redes o las deshacen y las recomponen de maneras distintas y cómo articulan conexiones diversas para lograr sus fines. Los artistas se reúnen por muchas razones, entre ellas para trabajar a partir de un proyecto, resolver presentaciones a convocatorias de premios o becas, responder a necesidades contextuales relacionadas a

la precariedad laboral o defender derechos vulnerados. Sin embargo esta lista es ampliamente superada por algo que trasciende los objetivos: *los artistas se reúnen porque al hacerlo practican la naturaleza conversacional de lo colectivo* (Grant H. Kester, 2004). En ese punto podemos decir con certeza que los agrupamientos hacen de la **colaboración** una forma de estructurar y organizar el trabajo artístico siendo conscientes del hecho de que, en cualquier forma de trabajo, se requiere de la cooperación de otros. Etimológicamente la palabra colaborar es “trabajar con”. La **colaboración** no sólo compete al artista. En una escena cultural intervienen un amplio conjunto de personas que trabajan en docencia, mediación, curaduría, técnica y producción, gestión, edición y diseño, o bien son funcionarios de instituciones del ámbito público y/o privado. El trabajo colaborativo, en tal sentido involucra herramientas, narrativas, voces y relaciones en las políticas que desarrollan.

La colaboración es a la vez una forma de tomar posición dentro del sistema. Por ejemplo, en la *33ª Bienal de São Paulo* (2018) Gabriel Pérez Barreiro, el curador general, realizó una propuesta para repensar la función que su figura representa y reconocer en los artistas a los curadores históricos de sus propios trabajos y de sus contemporáneos. Pérez Barreiro invitó a siete artistas para que, a su vez convocaran a otro conjunto de artistas, con la finalidad de confluir en núcleos expositivos dentro del evento. Esta bienal se caracterizó por activar una enorme red de relaciones y de colaboraciones resultando una polifonía de voces (Pérez Barreiro, 2018).

Otras prácticas de reunión tienden a la permeabilidad y aceptan los cambios, las tensiones y los conflictos hacia el interior y al exterior del grupo como parte de sus dinámicas de funcionamiento. Buscan intersectar sus intereses con otros grupos y personas de campos distintos al del arte, articulando la práctica como una forma de producir conocimiento y ampliar su radio de acción. Sus indagaciones tienden a mirar el contexto en el que habitan y buscan estimular el diálogo para transformar algún aspecto de su realidad.

En ese mismo sentido, podemos diferenciar entre **agrupamiento de artistas y colaboración**, como formas de distintas y separadas de trabajo. Hay artistas que no conforman colectivos pero trabajan desde las prácticas colaborativas, realizando sus procesos en diálogo con otras personas, integrantes de comunidades u organizaciones, reconociendo en muchas ocasiones la coautoría de la producción.

Expedición

El colectivo Expedición es un ejemplo de **formación grupal y de colaboración**. Está integrado por siete artistas e ilustradores científicos; Silvana Montechiessi, Dianela Paloque, Santiago Viale, Mauricio Cerbellera, Gabriela Acha, Manuel Sosa y Paula Roqué Buguñá. Ingresé al proyecto en 2015 como asesora y más tarde como entusiasta colaboradora de sus avances. El proyecto tiene sus antecedentes en 2014 en el ámbito académico de la carrera universitaria de Artes Visuales y al año siguiente una de las curadoras de la exposición junto con la mayoría de los artistas, presentaron una propuesta a la convocatoria de producción artística (2015-16) del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (CePIA). Este primer proyecto les proporcionó un marco de acción y de contención, un conjunto de interlocutores válidos y el acompañamiento institucional para dar sus primeros pasos como colectivo. Se congregaron bajo un mismo interés: el acercamiento a la naturaleza en el territorio de la provincia de Córdoba, compartiendo diferentes visiones, historias personales y conocimientos específicos.

Su metodología de trabajo consistió:

*(...) en tres instancias que definen el carácter del colectivo. Realizamos **viajes** a distintos lugares de la geografía cordobesa, luego **producimos** de manera individual sobre algún interés particular o bajo un disparador común. En el momento de exposición realizamos*

*montajes que denominamos **avances**, mostrando el estado de la producción. (Paula Roqué Buguñá, 2018)*

Observados desde punto de vista de la formación grupal, los tres viajes funcionaron como momentos importantes en la construcción del vínculo entre los integrantes del colectivo; reconociendo al otro en la interacción, en los intereses y motivaciones respecto a lo que indagaban y a las dudas sobre los problemas que se habían planteado atravesar con el proyecto inicial. Lo “natural” o la “naturaleza” y los puntos de vista históricos, políticos y artísticos sobre estos temas fueron en su momento puntos de partida y continúan siendo espacios de debate y de producción para Expedición. En los tres viajes realizados, el colectivo extendió el dialogo hacia otras áreas de conocimiento: biología, prácticas de avistaje de aves y botánica. En la segunda salida, por ejemplo, un grupo de biólogos compartió su trabajo de investigación, mostrándoles sus métodos de estudio sobre el comportamiento de insectos y de plantas en el Parque Natural Reserva Provincial de Chancaní. En este sentido el colectivo afirma que:

*La instancia de viaje es siempre un momento con características extraordinarias en (...) las que nos encontramos con el entorno. Entonces, es cuando el proceso (la palabra proceso proviene del latín *procedere* que indica un cambio constante) queda muchas veces suspendido e ingresamos a una temporalidad diferente, un presente duradero. Intuitivamente evadimos la aceleración y fragmentación temporal y dejamos espacio a la posibilidad de contemplar la naturaleza, recuperamos la capacidad de demorarnos en el paisaje. Desprovistos del aspecto teleológico, estos intervalos implican un dejarse afectar para el grupo, una receptividad exacerbada ante los estímulos externos opuesta a la actividad del proceso (Expedición, p. 110).*

Los avances fueron en un inicio la fuerza de tracción de la producción del grupo. En el primer avance (CePIA, 2015) el trabajo de cada integrante se fundió en una presentación colectiva. Objetos recolectados, bibliografía, maquetas y elementos diversos como una vieja tienda de campaña, fueron dispuestos en la sala de exposiciones del CePIA, tal como si fueran materiales de un proceso a punto de iniciarse. La estrategia expositiva tuvo la función de mostrar los primeros pasos dados por el grupo, las preguntas y los instrumentos que pusieron en juego para pensar y calcular el problema que estaban abarcando. A partir del segundo avance Expedición decidió presentar de forma individual las obras producidas teniendo como marco el proyecto y la exposición (“El objeto más ambiguo del mundo”). Esta decisión marcó con fuerza la línea de trabajo del colectivo: los avances funcionaron como una calle de doble sentido; por un lado implicaban nuevos *anudamientos* de subjetividades entre los integrantes del grupo, respecto a la potencialidad que el colectivo les brindaba en tanto trabajo colaborativo y, por otro lado, una visibilidad en el medio artístico local que individualmente no habrían logrado en el mismo período de tiempo o de la misma manera. Esta fuerza centrífuga se reflejó en el diálogo que Expedición empezó a desarrollar fuera del ámbito académico. Cuando el grupo se conforma en el año 2015, la mayoría de los integrantes se encontraban iniciando o impulsando su carrera profesional artística y/o científica. Expedición funcionó como una plataforma de despegue motivándoles a indagar y profundizar en poéticas que ponen en diálogo al arte, a las ciencias y otras áreas de conocimiento.

Sociograma expedicionario: un enjambre de colaboraciones

Indagando acerca de las prácticas colaborativas, dimos con una herramienta muy válida como técnica proyectiva y retrospectiva: el sociograma que toma de los mapas conceptuales la forma de organización de conceptos

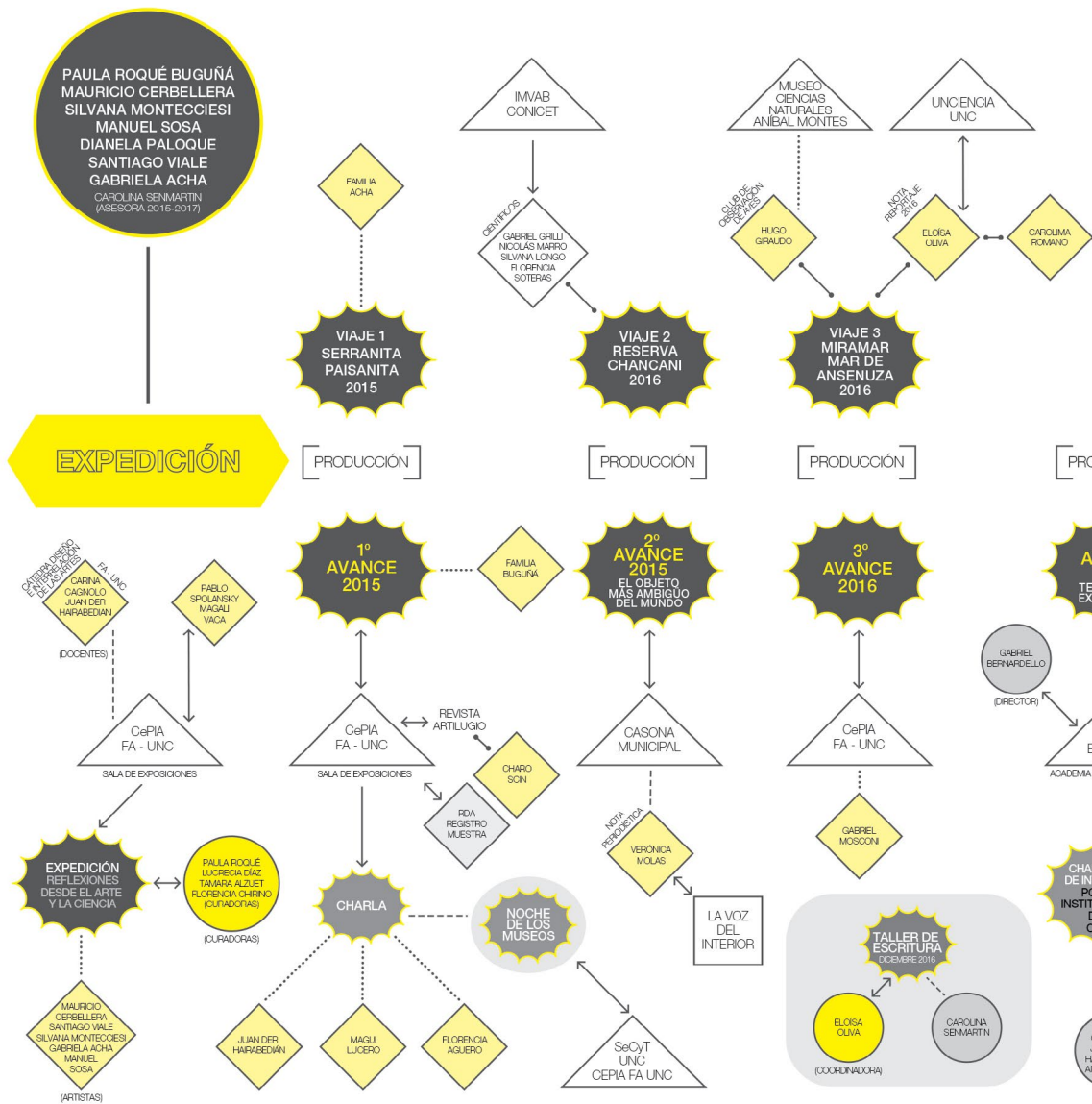
e ideas para comprender de un vistazo, un tema o un problema particular mediado por una representación gráfica. Como herramienta de proyección, para un grupo, es muy útil porque busca identificar los vínculos sociales entre sus integrantes y con otros agentes externos (las relaciones existentes y otras posibles), *señalando en cada caso qué investigan y qué pueden aportar en el proceso de cooperación; identificando relaciones fluidas o bloqueadas y niveles de (inter)dependencia; viendo qué oportunidades, complementariedades, solapamientos o conflictos de intereses se vislumbran; y descubriendo qué agentes pueden faltar y es necesario incorporar al proceso (Colaborabora, 2015).*

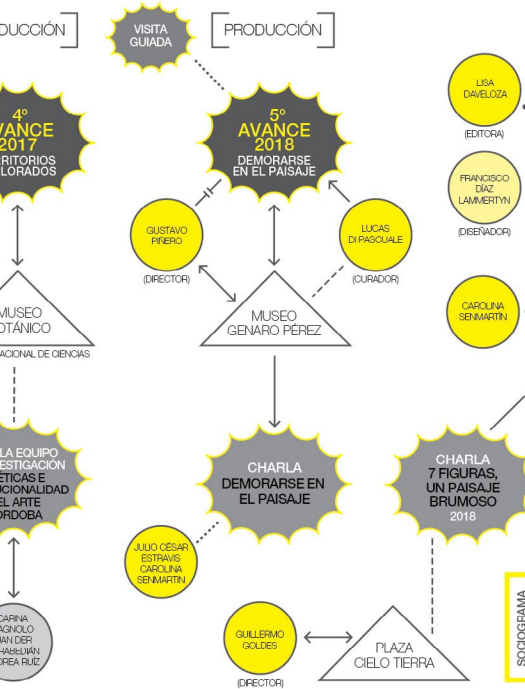
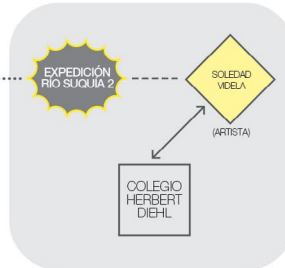
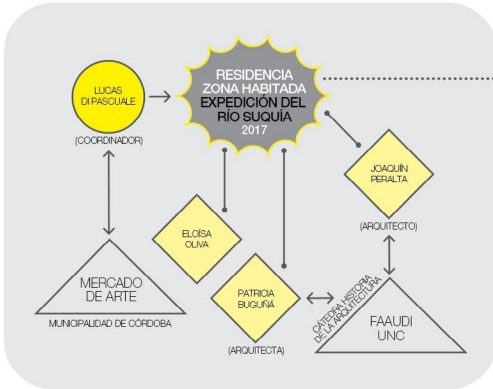
Para un ejercicio retrospectivo, el sociograma expedicionario nos interesa como un registro, al mismo tiempo que resulta útil para reconstruir las modalidades de trabajo del grupo, las estrategias que utilizaron para concretar acciones y los vínculos institucionales que se materializaron en el proceso. Este sistema también nos ayuda a establecer puntos de referencia respecto del funcionamiento del *campo del arte local* (personas, instituciones y eventos) en un momento determinado. El sociograma expedicionario es una radiografía de las redes de colaboraciones y vínculos que el grupo generó a lo largo de cinco años (2014-2019)¹.

Para construir el mapa, tomamos como referencia los tres momentos estructurantes del proyecto: los viajes, las producciones y los avances. Éstos se sitúan en el centro de la página y están organizados de forma cronológica. El sociograma se lee de izquierda a derecha ramificándose por eventos, instituciones y personas que tuvieron alguna injerencia en la dinámica de trabajo de Expedición. Hacia arriba y hacia abajo se van desplegando otras acciones y colaboraciones. A medida que éstas se alejan del centro pueden estar más o menos relacionadas a los viajes o a los avances. Algunos vínculos son más débiles o secundarios, sin que por ello sean menos

1 El sociograma fue realizado de forma colaborativa con Expedición.

significativos. Las formas de interacción están indicadas según la manera en que se llevaron a cabo: interdependientes, colaborativas, puntuales, de baja intensidad, de aislamiento o de conflicto. Por último, las zonas grises delimitan acciones o actividades puntuales realizadas a partir de propuestas que les hicieron a Expedición como: “Zona habitada” de Mercado de Arte (2017) coordinado por Lucas Di Pascuale; “Jornadas desde el Dibujo” gestionadas por el proyecto de investigación “Procesos y prácticas en el campo ampliado del Arte Contemporáneo” (FA, SeCyT, UNC) dirigido por Cecilia Irazusta, o la Clínica de obra “Arte y (lo que solíamos llamar) Naturaleza” que coordinamos con el proyecto de investigación “Poéticas e institucionalidad del arte en Córdoba” (FA, SeCyT, UNC).





SOCIOGRAMA REFERENCIAL			
●	Participación	△	Instituciones públicas
◆	Colaboración	□	Organizaciones no gubernamentales o privadas
★	Proyecto o estructura de trabajo	↔	Interdependencia
☀	Acciones	→	Dependencia
		↔	Colaboración
		⋯	Colab. puntual
		- - -	Colab. baja intensidad
		⇌	Aislamiento

Aportes provisorios

Expedición durante el período analizado (2014-2019) se conformó como un **agrupamiento** que supo adaptarse a los cambios, recuperar las tensiones y los conflictos del grupo, comprendiendo que estos aspectos son algo inherente a la práctica colectiva. Lograron intersectar sus búsquedas dialogando con el entorno local de la Ciudad de Córdoba. En un principio lo hicieron en el ámbito de la universidad y luego en el campo artístico, realizando actividades e interactuando con instituciones que estrictamente no son del ámbito del arte. En el sociograma se hacen visibles las diversas formaciones y las relaciones que se sumaron al proyecto. Cada integrante, en su medida aportó su capital simbólico, sus recursos y herramientas, contribuyendo cada uno a su manera con la construcción del espacio común. Los siete crecieron profesionalmente cobijados por el proyecto que les funcionó como un refugio rústico pero al mismo tiempo macizo. Con la publicación, el grupo logró dar un paso importante: realizar un largo proceso de revisión de los materiales producidos y un complejo trabajo escritural. Bajo la perspectiva grupal este avance representó otro anudamiento más, provocado por una revisión crítica de su recorrido; de las preguntas iniciales y de las dudas que fueron cambiando a medida que hacían y pensaban juntos.

La universidad que les cobijó en un inicio, no dejó de ser un lugar de interlocución válido. En ese sentido el grupo no extremó posiciones entre academia y campo del arte y fue sumando a su práctica diversos escenarios. Aunque en este punto es difícil arriesgar generalidades sin hacer antes indagaciones más profundas porque también cada integrante construyó un vínculo particular durante su proceso de trabajo con el contexto. En ese sentido las obras de cada integrante hoy, dan cuenta de un camino personal que define sus carreras profesionales. Este aspecto de la formación grupal fue presentado por Gabriela Acha (2018, p. 104) en *Cuaderno de Campo*, del siguiente modo:

En función del desarrollo de un trabajo colectivo, surgieron a veces resultados que si bien pertenecen a la esfera del trabajo individual, se separan absolutamente del proceso artístico habitual de ese individuo, generándose elementos que se vinculan con la poética grupal, radicada su riqueza en ciertos lazos que establecen con el accionar del equipo. Finalmente, el colectivo termina operando como un espacio propicio para el ensayo, donde se producen saltos cualitativos que luego serán incorporados en el trabajo individual. Entre este atender a la producción lateral y descentrada, y las citas que se establecen vinculando las diferentes partes, se abre un campo de nuevas posibilidades (...).

En este contexto “global” que muchos autores definen como posmodernismo o capitalismo tardío; las organizaciones laborales actuales tienen características que se ven reflejadas en las formas de trabajo colectivas, tanto el arte como en otras formas de organización laboral, en lo que hace a las exigencias personales: desarrollar una capacidad para la flexibilidad y una aptitud para aprender y adaptarse a nuevas condiciones. Sin embargo es evidente, nos dice Ladagga, que en estas formaciones grupales y colaborativas, *los proyectos se llevan adelante sobre todo para desarrollar, calibrar, intensificar la cooperación misma y no tanto para materializar un objetivo en particular* (Ladagga, 2006, p. 138). En pocas palabras: *sobrellevar la contradicción en el vínculo y aprender a sobrevivir juntos.*

Abreviaturas utilizadas en el cuerpo del texto y en el sociograma:

CePIA: Centro de Producción e Investigación en Artes

SIP: Secretaría de Producción e Investigación de la Facultad de Artes

FA: Facultad de Artes

UNC: Universidad Nacional de Córdoba

SeCyT: Secretaría de Ciencia y Técnica de la U.N.C.

CCEC: Centro Cultural España Córdoba – Municipalidad de Córdoba

UNCIENCIA: Agencia de comunicación pública de la ciencia, el arte y la tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba - Pro-secretaría de Comunicación Institucional.

IMVIB: Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal de CONICET.

CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2018) *Cuaderno de campo, un recorrido de experiencias: viaje, producción, avance*. Córdoba: Editado por Colectivo Expedición.

FERNÁNDEZ, ANA MARÍA (2002); *El campo grupal. Notas para una genealogía*, Buenos Aires: Edición Nueva Visión.

LADDAGA, REINALDO (2006) *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.

KESTER, GRANT (2004). *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press.

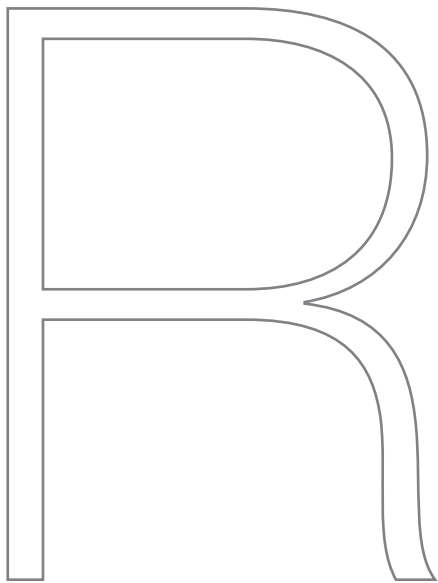
PÉREZ BARREIRO, GABRIEL (2018) "Afinidades afectivas", en *Guía de la 33 Bienal de Sao Paulo*, Ministerio da Cultura: Brasil.

Páginas consultadas:

COLABORABORA, <https://www.colaborabora.org/2015/01/12/dibujar-un-sociograma/> Consulta 03/07/2020.

COLLADOS ALCAIDE, ANTONIO y RODRIGO MONTERO, JAVIER (2015); *Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas*, Pulso Revista de educación N° 38, Centro universitario Cardenal Cisneros. <https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/187> Consulta: 03/07/2020.

TEXTULIA ENSAYOS, POÉTICAS, EXPERIENCIAS



REPETICIONES, TORCEDURAS Y VARIADOS INTENTOS DE ATAR COSAS EN UN PAPEL

Guiomar Barbeito y Aylén Bartolino Luna.

Entramos a la sala y nos sentamos juntas. No sabemos muy bien en dónde nos estamos metiendo y a decir verdad, tememos que nos hagan hacer movimientos extraños con nuestros cuerpos nada acostumbrados a usar los músculos más que para caminar. Ahí, en el centro, alguien se traslada concentrado y veloz, cuenta sus pasos, gira. Va asentando este proceso, dibujando con cinta de papel en el piso, creando un mapa o un instructivo. Desde la oscuridad que la iluminación tenue de la sala deja para la zona de los asientos, mirar este aparente procedimiento de preparación para algo que va a pasar se siente un poco raro. ¿Fuimos invitadas a actuar como *voyeurs*?

Cuando la acción comienza, cuatro personas realizan una serie de desplazamientos, gestos, sonidos. Conviven en ese lugar que todavía se parece a un escenario. Cada una sigue un ritmo propio y no interactúan salvo cuando, casualmente, coinciden en algún punto del espacio y deben esquivarse. El quinto de ellos se mantiene a un costado, a veces se para de brazos cruzados, otras se agacha y observa atento. Cada tanto se acerca a quienes accionan y les habla al oído. Algo está sucediendo que nos hace achinar los ojos y la mente tratando de entender.

Nos habían dado planillas con sus nombres identificados con distintos números, para que intentemos registrar sus ejercicios corporales. No entendemos muy bien lo que nos están pidiendo. ¿Qué esperan exactamente que traduzcamos en esas hojitas? Hay algunas sugerencias gráficas que se parecen bastante a los jeroglíficos. El fenómeno a describir es complejo, múltiple, cambiante, efímero. Demoramos un rato en percibir que cada uno de ellos está repitiendo, con ligeras variaciones, un esquema que coexiste con los esquemas de los demás. Descubrir la regularidad relaja algo de esa tensión cognoscente de querer descifrar un misterio, pero en el mismo acto inaugura la tarea de identificar cada parte de cada secuencia, para después contrastarla con sus repeticiones. Cuando hay un sistema que se reitera, aprenderlo desplaza nuestra atención desde esa estructura a sus variaciones. Detalles, errores, diferencias, alteraciones, cambios: el gusto de la comparación.

Tenemos una sensación de tibia fatalidad en relación a la imposibilidad de atrapar en un papel esas cosas que se escapan, que se diluyen, que sólo pueden pasar una vez. Debemos decidir si concentramos sucesivamente en cada cuerpo inquieto, o intentar abarcar todas las escenas completas con las ubicaciones relativas de cada uno. Incluso cuando logramos identificar y transcribir ciertas imágenes, movimientos y posiciones, se nos quedan afuera sonidos, olores. Las diferentes posibilidades de escritura son infinitas pero inevitablemente parciales e incompletas.

En esta búsqueda transdisciplinar que indaga en las dificultades de traducción de los diferentes lenguajes y en las posibilidades –así como en los problemas– del registro y el archivo en relación al arte de acción, transita *Escrituras Performáticas: Cuerpo y acción en efimerodramas*, proyecto radicado en CePIABIERTO¹ (2017-2019). El equipo, integrado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Sastre, Sebastián Huber y Rodolfo Ossés² –con asesoría de Marcelo Comandú³– investiga, desde la práctica artística, las relaciones entre escritura y performance. Es un proyecto que hace hincapié en su carácter de proceso y que conlleva un desarrollo textual concebido como imprescindible para la reflexión teórica y la creación artística. La exploración congrega intereses que los integrantes han indagado en sus trayectorias individuales desde diferentes áreas de conocimiento: hay quienes vienen del arte de acción y la danza, hay quienes del teatro y la literatura. Estar ubicados en esa zona de confluencia de disciplinas –este entrelugar– torna necesaria la definición de una nueva categoría que considere “el desarrollo de la dimensión temporal proveniente de los estudios y prácticas del *performance*”⁴ y dé cuenta de las tensiones inherentes a esa tradición –entre cuerpo y texto, autor y director, por ejemplo–. Así aparece el término *efimerodrama*.

Como base para su trabajo adoptan los *Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)*⁵, un método de creación escénica propuesto por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, que consiste en la implementación de protocolos de

1 CePIABIERTO es una convocatoria impulsada anualmente por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Aquí se radican actividades y proyectos de investigación y producción a los que la institución brinda su apoyo. <http://cepia.artes.unc.edu.ar/cepiabierto/>

2 Soledad Sánchez Goldar es Licenciada en Teatro (UNC), artista visual y gestora cultural, con un gran recorrido en el campo de la *performance*. Indira Montoya también es una reconocida *performer* con formación en artes visuales. Rodolfo Ossés proviene de las artes escénicas, es bailarín, actor y *performer* también. Sebastián Huber es escritor, dramaturgo y director de teatro. Luciana Irene Sastre trabaja en el área de la literatura y es docente e investigadora (FFyH/UNC).

3 Marcelo Comandú es Licenciado en Teatro (UNC), docente investigador, doctorando en Artes.

4 Las itálicas son nuestras.

5 <http://cepia.artes.unc.edu.ar/escritura-performatica-efimerodrama/>

6 <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/>

movimientos, gestos y acciones simples que se alejan de la narratividad de la dramaturgia. Cada una de estas unidades mínimas se denomina *actema*. Dichas secuencias no pretenden representar ninguna interacción humana significativa, sino que buscan acercarse a la abstracción de los cuerpos puestos a accionar sin una intención de expresar ni significar. También se abandona la linealidad de la progresión dramática; una vez terminada una serie de actemas, se recomienza, cíclicamente.

De todas maneras esta repetición no es exacta y acá se nos horada un poco esa tranquilidad que creíamos conquistada al identificar la presencia del conjunto de reiteraciones que estaban sucediendo. Los SMR tienen tres fases. En el momento de *instalación*, los *actantes* –así llaman a quienes realizan las acciones– intentan reproducir la cadena de actemas lo más precisamente posible, instalando la lógica propia del sistema en el cuerpo y en el espacio. En la segunda fase, llamada de *modulación*, exploran la flexibilidad del sistema, modificando, por ejemplo, el modo de realización de los actemas, la intensidad o el ritmo de la respiración, entre otras variables. En una tercera instancia, la de *transgresión*, pueden desobedecer los protocolos con determinadas restricciones y sin llegar a la destrucción de los mismos.

Los SMR tienen un método de escritura propio que ellos tergiversan de algún modo. En su adaptación, trabajan pendularmente con la escritura y la acción como dos elementos en diálogo permanente que conversando buscan encontrarse. En un momento inicial, los actantes crean sus actemas y como parte del laboratorio, los ponen en práctica. Sebastián Huber intenta traducir esos movimientos captando las acciones básicas, despojadas, desprovistas de firuletes y detalles ocasionales. Después, los actantes vuelven a accionar con estas anotaciones como referencia, buscando acercarse a dichos enunciados. Sus intenciones siempre están puestas en la voluntad de sustraer los ornamentos expresivos de las subjetividades que mueven sus cuerpos. Se empeñan en esa difícil tarea de arrimar las palabras y las acciones.

Ya desde el comienzo del proyecto, el grupo se venía preguntando por las diferentes maneras de generar estas unidades de los sistemas que cada

cuerpo se va a encargar de repetir. Los modelos que les actantes toman para crear sus actemas, pueden tener casi cualquier origen: la imaginación, la observación de cuerpos ajenos, el vínculo con una exposición de pinturas o algún registro escrito por alguna observadora en alguna *relación* anterior. ¿Qué son las *relaciones*? Momentos de apertura en los que el equipo abandona su intimidad y abre un diálogo con otros artistas, investigadores o con el público. Si les pensamos en bikini nadando bajo el agua, las relaciones serían esos instantes de subir a la superficie a tomar un poco de aire. Van y vienen de adentro hacia afuera y al revés. De este modo, producción y reflexión se articulan con fluidez dentro del proceso. El equipo investiga y practica en el mismo acto, pone a prueba intuiciones y situaciones en las que muchas veces el contacto con el afuera –que solemos ser nosotras, vosotres, ellos, la naturaleza, los espacios, las cosas– genera desvíos que terminan volviéndose parte de la carne de nuevas reflexiones y planteos.

Habían empezado antes a cuestionarse las posibilidades y problemáticas del registro de performance. A la discusión tan visitada acerca de la necesidad o el sentido de documentar esas acciones que se dan en un tiempo y espacio particular –¡aquí y ahora!–, ya la pisotearon hace rato. Están trabajando, más bien, con los modos de construir ese archivo, esa memoria. Una parte de esta búsqueda se da desde la creación misma de los actemas, en el rol que asume Sebastián, realizando anotaciones que después son usadas como protocolos; otra parte incluye registros videográficos y también hay una zona del archivo que no puede verse ni oírse, pero que queda y se acumula en la memoria de los cuerpos.

A partir de la tercera relación, abrieron otro camino en este rastreo de posibles procedimientos para registrar y archivar. Incorporaron la noción de *espectador pautado*. Entonces pidieron a les asistentes que narren lo presenciado bajo una serie de consignas perceptivas y les incorporaron como parte de la escena.

Para la cuarta salida, la búsqueda volvió a modificarse ligeramente. Y esto es algo interesante: en dichas respiraciones, siempre se mueven de lugar respecto a lo que se están preguntando. Fue en esta ocasión –a la

que llamaron *Sistemas*, *yuxtaposiciones*, *obra*–, que quienes escribimos participamos como espectadoras pautadas. Dicha apertura del proceso de investigación/creación, se mezcló con una nueva propuesta, configurando un seminario de formación que se desarrolló en la sala Jorge Díaz del Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). El grupo se había planteado seguir trabajando con los registros de les espectadorxs, pero ampliando las posibilidades hacia otras *zonas de notación*. Comenzamos con hojas A4 y algunas indicaciones sobre lo que debíamos hacer. Para quienes no conocíamos el proceso de trabajo del equipo, todo se nos presentaba como nuevo y –por supuesto– poco claro. Esa circunstancia sumada al tiempo yéndose y a la imprecisión en cuanto a las distintas maneras de registrar que iban brotando como posibles, hacía que las pruebas fueran dubitativas. A lo largo de los encuentros –que fueron cuatro en total– fuimos alejándonos definitivamente de los tanteos tímidos del primer día y extendimos nuestros esbozos en papeles mucho más grandes.

Después de cada sesión, en la puesta en común y conversación posterior, pudimos descubrir la variedad de resoluciones que cada espectadore ensayó: algunos alternaron textos con dibujos, otros probaron con esquemas, alguien ideó una notación para cada gesto, hubo quien aplicó nomenclaturas en italiano existentes en la música e inventó otras que también italianizó. Aparecieron diferentes géneros discursivos, imágenes, diagramas, combinatorias bastardas de todas estas posibilidades, todas mutando, ganando confianza y creciendo en tamaño y soltura. Pero mostrándose, a la vez, incapaces de aferrar la sustancia flotante e incierta que conforma estas experiencias. Intentos destinados desde el vamos al fracaso, y aun así valiosos en su perseverancia. Después nos enteramos de que su expectativa era que creáramos un método progresivo de registrar esas acciones, un código que fuera acomodándose a lo que pasaba frente a nuestros ojos, y afinándose a medida que nos familiarizábamos con ello. Les espectadorxs, sin embargo, optamos por un enfoque más expansivo, más creativo, pero menos atado a las pautas que se habían propuesto.

Otro corrimiento en la Relación IV fue la incorporación de un performer

invitado. Desde el año 2009, Martín Molinaro trabaja con una serie de acciones vinculadas a un dibujo que hace en el suelo con cinta de papel, para cuyo diseño tiene en cuenta ciertas medidas de su cuerpo. Los llama *Sistemas*. ¿Casualidad? No lo creemos. En esta oportunidad, ambas trayectorias jugaban simultáneamente en un espacio en común. Si bien todavía no sabíamos que eso que estábamos viendo era como dos familias acampando juntas, algo de esto podía intuirse. Lo cierto es que, como espectadoras, percibíamos cuatro personas insistiendo, cada una, en su serie de movimientos. Con el tiempo y la permanencia, comenzamos a notar algunas diferencias sutiles en sus modos de trabajo y algunas otras más contundentes en el tono y la intensidad de Molinaro respecto a les efimerodramátiques. Martín acometía su práctica con una determinación casi violenta, mientras que Soledad, Indira y Rodolfo discurrían suave, hasta silenciosamente.

El trabajo de Martín, organizado por sus esquemas en el piso –armados a su vez en torno a sus medidas corporales y trasladados a los distintos espacios en los que trabaja– jugueteaba con la exactitud en las repeticiones. En contraposición, las insistencias de les efimerodramátiques eran menos rígidas y sus movimientos, más blandos, pues el mismo planteo de los SMR incorpora las variaciones como parte del programa. Además de las alteraciones en los protocolos que surgían de la convivencia con les otros o aquellas introducidas voluntariamente por cada actante, también parecían incorporarse otras sugeridas por Sebastián, que cada tanto se acercaba a darles indicaciones al oído.

Si bien estos matices persistieron en los diferentes encuentros, también se hizo evidente una especie de aproximación o contagio entre el grupo local y el artista invitado. La coexistencia en ese reducido espacio hizo que se influyeran mutuamente. Algo en la energía, en la actitud, se fue acoplando de manera impalpable pero constante a lo largo del seminario. También algunos actemas fueron compartiéndose. Una imagen: Martín succionándose el antebrazo, como hacía Indira en su sistema. Otra: Soledad saltando en una pata como venía haciendo Martín.

Con el correr de los días, las intenciones fueron haciéndose más explícitas.

Así nos fuimos enterando de algunas particularidades que movilizaban esta relación y de otras que subyacían al proceso del proyecto. También fuimos encontrando nuestras propias preguntas sobre lo que estaba sucediendo y sobre lo que ellos mencionaban. No siempre coincidimos y eso estaba bien.

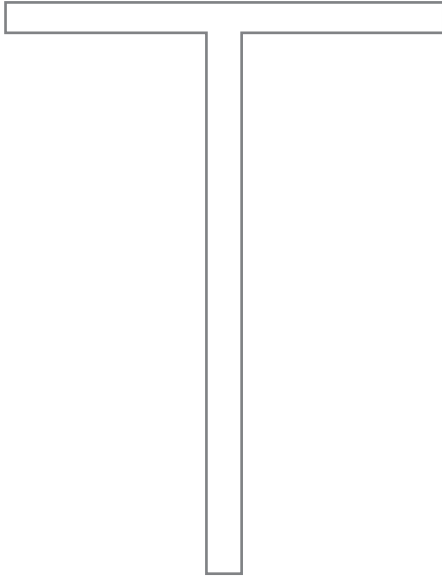
Una de las cuestiones que quedaron repiqueteándonos después de despedirnos es la de las diferencias entre notación y registro. Si nos centramos en las planillas que habíamos recibido al comienzo y con las cuales debíamos guiarnos para observar las acciones que se nos presentaban, podría suponerse que lo que el grupo esperaba que produjéramos era una grafía codificada que pudiera ser leída por cualquiera con conocimiento del código. Esa notación, además de actuar como un registro de lo acontecido, funcionaría como una manera de transmitir dicha serie de instrucciones a quien quisiera reeditar la performance. Sin embargo, este acercamiento sacrificaba mucho de la materialidad irrepetible de lo que sucedía en esa precisa ocasión. Tal vez esto suene un poco fetichista del aura benjaminiana y del amor al original –y tal vez lo sea– pero en cualquier caso, tendríamos que preguntarnos qué de todo lo que sucede en escena es lo que habría que replicar si quisiéramos reproducir *eso que pasó*. ¿Qué es lo importante, lo que hay que sostener para que *eso* –con sus desvíos y diferenciaciones– sea *eso* y no otra cosa?

Construir una partitura legible, en cierta forma obligaría a generalizar y sistematizar las singularidades. Este movimiento hubiera despreciado las diferencias sutiles que fuimos descubriendo después de reconocer lo que se repetía regularmente. Había algún preciosismo en el acto perceptivo de identificar esas torceduras mínimas en las acciones. No sólo las buscadas voluntariamente por los actantes en las diferentes fases de los SMR, sino también las que se daban aleatoriamente por el contacto con el entorno o por la convivencia con los otros. Incluso cuando lo que estábamos consignando era una repetición, la indicación sintética de qué parte del protocolo estaba realizando cada actante resultaba exigua en relación a la experiencia sensorial que se vivía en el momento. Si bien cada quien se empeñaba con su secuencia, las imágenes que se formaban del conjunto mudaban

permanentemente. Como los tiempos de cada sistema eran distintos, desde afuera percibíamos escenas siempre variables según cómo se interceptaran los diferentes recorridos individuales, complejizando aun más nuestra tarea.

Estos motivos nos habían llevado a desestimar las planillas en los siguientes encuentros e intentar nuevas notaciones que se acercaran a esas briznas relucientes que atraían nuestra atención un momento y desaparecían al siguiente. Pero al seguir este camino nos íbamos alejando de la posibilidad de que aquello que estábamos registrando sirviera como modelo para futuros actantes y nos acercábamos a la noción de testimonio de un evento único. Entre estos dos caminos está la distancia que separa un plano arquitectónico de un dibujo del natural.

Muchas otras inquietudes nos siguen, insistentes, desde el seminario. Unas se habían planteado ahí, otras se combinaron con intereses que arrastrábamos desde antes. Incluso alguna se convirtió en obsesión. Preguntas sobre las posibilidades de abstracción de los cuerpos humanos, sobre el recurso de la repetición para apropiarse de aquello que nos interpela, sobre la impotencia de la escritura frente a un fenómeno tan inasible como el arte de acción o sobre la belleza de insistir en algo en lo que no se puede tener éxito. “Me interesa una escritura que fracase” dijo alguien en esos días, y una de nosotras lo anotó en el margen del cuaderno, para no olvidarlo.



TOPOLOGÍA ASTERISCA

Aspectos y atributos del dibujo.

/ Lucas Di Pascuale.

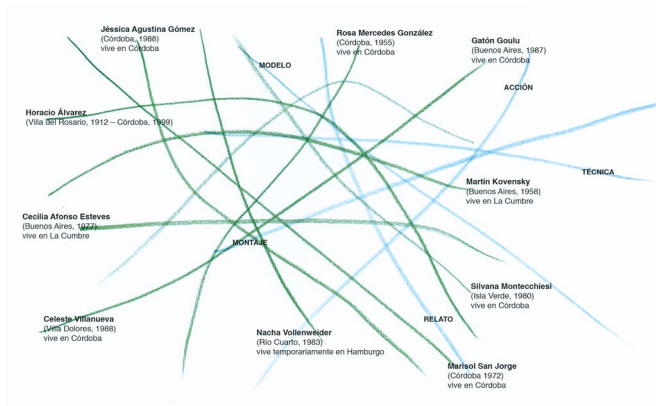
A inicios de dos mil dieciocho realicé la curaduría de una exposición¹ en torno al dibujo. Trabajé a partir de una serie de aspectos que venimos indagando en Dibujo IV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Consideré la exposición como una oportunidad para poner en juego diversas nociones y prácticas que veníamos llevando adelante en el aula. Lo siguiente –con algunas actualizaciones– es el texto curatorial de dicha exposición.

¹ *Topología Asterisca. Aspectos y atributos del dibujo.* Cecilia Afonso Esteves, Horacio Álvarez, Jéssica Agustina Gómez, Rosa Mercedes González, Gatón Goulu, Martín Kovensky, Silvana Montecchiesi, Marisol San Jorge, Celeste Villanueva y Nacha Vollenweider. Espacio Fundación OSDE Córdoba, abril-junio 2018.

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica².

Asterisca es la figura mediante la cual me interesa graficar esa inscripción topológica de la que habla Groys. La asterisca es un símbolo tipográfico de apariencia variable. Consta de un mínimo de tres líneas no paralelas y la utilizamos para referirnos a un espacio no del todo delimitado o que se transforma de manera indefinida. Se trata de un símbolo en apariencia similar al asterisco (figura en la cual todas las líneas confluyen en un punto) difiriendo de éste, en que el número de líneas que se tocan en un mismo punto es siempre variable al igual que la ubicación de los puntos de contacto.

Lo que hace un poema, y toda obra de arte que es una obra: un desborde específico fuera de todo lo que puede ser conciencia, intención, voluntad. (Meschonnic, 2017, p. 163)



2 GROYS, Boris, 2008, en la antología *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, (pps. 71-80). Publicado en: lapiznube.blogspot.com

Al pensar aquel contexto o inscripción topológica donde incluimos las obras –en nuestro caso dibujos y algunas expansiones– imaginamos uno que propicie ese desborde al cual se refiere Meschonnic. Es en este camino que proponemos la asterisca, –figura en la cual la totalidad y las partes son solidarias y correlativas– como un graficado que nos permite indagar topología y desborde.



Horacio Álvarez
Desnuda sentada / Grafito sobre
papel amarillento / 27,5 x 21,7 cm /
Año 1977.

Horacio (Álvarez) resolvió renunciar a la pintura para expresarse a través del dibujo. Me explicaba: “con la pintura, no logro transmitir lo que realmente me interesa porque siento que el color distrae la atención”...

...Su preocupación no era de índole técnica, era encontrar el lenguaje adecuado a su necesidad de contar de manera simple y directa, decía: "el dibujo es muy exigente, no te permite mentir" por eso, lo eligió.

Teresa Markman

Es indisciplinado, excede al arte, de todas formas aparece con insistencia en nuestras prácticas actuales. Muchas veces lo hace como aquello con lo cual lo identificamos, otras veces amalgamado con distintas disciplinas. Es así que sus protagonismos son variados, en algunos casos imperceptibles. A la hora de pensar una muestra en torno a él es infinita la cantidad de artistas que podríamos incluir, aun restringiendo nuestro territorio a la ciudad de Córdoba.



Gatón Goulu
S/t (XXXVI) / Lápices de color s/ papel / 50 x
70 cm / Año 2018.

Pulimento técnico en mi contexto significa el disimulo del trazo de los lápices de color o la birome. Me interesa particularmente lograr cierta homogeneidad en la aplicación del material. Que no haya demasiados sobresaltos causados por un gesto equívoco de mi pulso, por ejemplo; me gusta peinar las tramas de tinta china, empastar las capas de lápiz de color. Que aparezca la idea de fluidez del material elegido sobre la hoja de papel.... ..Concretamente me refiero a la preponderancia cada vez mayor que tiene sobre mi acto de dibujar el propio acto de registrar el tiempo que demoro dibujando. Sentí la necesidad de medir mis tiempos de algún modo para saber que cumplía con una cuota mínima de trabajo diario (yo entiendo el dibujo como mi trabajo).

Gastón Goulú

Con Topología Asterisca me propuse, inicialmente, generar una exhibición donde el dibujo apareciera desde cuatro aspectos que entiendo lo caracterizan: Modelo, Acción, Técnica y Relato. Estos aspectos no abren ni cierran lista alguna, tampoco intentan generar categorías, actúan siempre entrecruzados. Me interesa indagar sobre los distintos énfasis con que estos aspectos aparecen en cada práctica. También descubrir nuevos aspectos, podrían ser incluso específicos de un solo dibujo. Me pregunto si un determinado aspecto puede convertirse en atributo y si esa situación se relaciona con aquello que enfatiza quien dibuja. Me pregunto cuánto tienen para decir al respecto el espectador y el contexto. Entiendo por atributo al aspecto –podrían ser varios al mismo tiempo– que propicia ese desborde característico –siguiendo a Meschonnic– de la obra de arte.



Silvana Montecchiesi
 Diente de león / Tinta sobre papel / 21,5 x 35,5 cm
 / Año 2016.

Utilizo la representación y el puntillismo, es en esta técnica donde siento que puedo –en parte– expresar o imitar la perfección de las formas naturales. Cabe destacar que se siguen una serie de reglas, como la luz, que en botánica debe ser desde el extremo superior izquierdo... ...Se dice que el dibujo científico esta subordinado a mostrar algo con mayor claridad de lo que pudiese expresarse en palabras, por más precisa y minuciosa que sea la descripción de los objetos observados, siempre resultará inferior en claridad a una buena ilustración.

Silvana Montecchiesi

Entiendo aquí por Modelo a todo cuanto es replicado. Al dibujar, el modelo puede estar de cuerpo presente, podemos apelar a la memoria y desde luego que también al olvido. Modelo es una manzana, un paisaje o un cuerpo. Así como también el hacer de otro e incluso mi propio hacer, mis dibujos como modelos de mis dibujos. Quienes dibujamos, desarrollamos de por vida la práctica de dibujo con modelo. El modelo es importante como punto de partida, no así como punto de llegada.



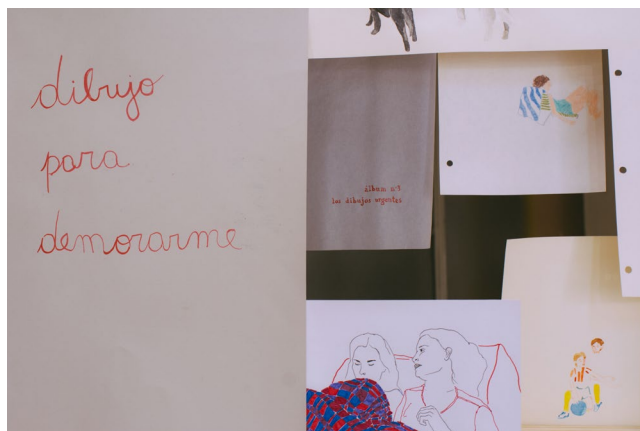
Nacha Vollenweider
Gegen-Demo, viñeta de
la novela gráfica Notas
al Pie / Tinta china sobre
papel / 21 x 14 cm /
Año 2016.

Trabajo por lo general con la dicotomía "blanco y negro". Pincel con tinta china sobre papel blanco. Esa simplicidad es la que me permite entender el dibujo casi como una forma de escritura. Dibujo mientras

*voy pensando lo que quiero dibujar... ...El relato diría que es doble:
narrativo secuencial y narrativo escrito.*

Nacha Vollenweider

Entiendo aquí por Acción al hacer que ocasiona –o participa en– la existencia de una pieza artística. Si bien las acciones y performances son en sí mismo piezas artísticas, el dibujo –al igual que toda producción– lleva implícita una serie de acciones. Las mismas pueden manifestarse –en el trabajo finalizado– de una manera evidente o mantenerse en segundo plano, borroneadas por otros aspectos que han sido enfatizados. Algunos dibujos se caracterizan por resaltar fuertemente aquella acción mediante la cual fueron generados, puede suceder que aquel desborde –característico de toda obra de arte– lo produzca el descubrimiento de esa acción antes que el dibujo como resultado.



Jéssica Agustina Gómez
 Álbum n° 3 Los dibujos urgentes (detalle) /
 Dibujos sobre estructura de madera / 150 x 200 x 62 cm / Año 2017.

Los dibujos y los vínculos entre los mismos generan relatos. En álbum n° 3 los dibujos urgentes, la operación que se realiza sobre los

dibujos, el montaje, pone en relación a las imágenes y atiende a lo que ocurre entre ellas. Se va disponiendo una trama donde las imágenes son parientes de otras imágenes; familiares cercanos, lejanos, no reconocidos, adoptados. El montaje va trazando un tejido entre los dibujos para dar lugar a los relatos. Los relatos que se extienden en los álbumes favorecen lecturas transversales, contaminadas y no unívocas.

Jessica Agustina Gómez

Entiendo aquí por Relato a toda narración ya sea formal o literaria que se manifiesta en una pieza de arte. Puede ser en relación a su propia existencia, o traer historias que acontecieron –o no– en otro tiempo y lugar, puede que estén a la vista en detalle o que simplemente dejen traslucir su presencia. Hay historias que afloran en la distancia del espectador. Favorecen la presencia del relato determinados soportes y formatos que juegan con el aparecer del tiempo. El relato siempre sucede solidario al ritmo.



Martín Kovensky
Guatemala, de la serie Las casas / Carbonilla y acrílico
s/papel / 100 x 70 cm / Año 2014.

El dibujo es la invención de la realidad que modifica la realidad. En relación al relato (vaya palabra) también puedo acotar algo. Siempre me interesó la palabra, lo que se dice... la literatura aunque suene pomposo. Tal vez ese interés me llevó a realizar una parte importante de mi trabajo en el territorio de la ilustración. Pero soy muy consciente de que someter el dibujo a un "relato" lo puede empobrecer terriblemente. Las circunstancias editoriales siempre condicionan de una manera u otra. Aquí creo que la acción te puede salvar. Hay un fuego íntimo entre el dibujante y el papel que si se "encuentra" ninguna "demanda" mediática lo puede apagar.

Martín Kovensky

Entiendo aquí por técnica al conjunto específico de materiales, procederes, decisiones y descubrimientos que conforman una producción artística. Sólo aquello que desconocemos –lo más importante en una obra de arte– queda por fuera de la técnica a la que ese desconocer le debe su existencia. Algunas técnicas tienen la capacidad de incorporar lo desconocido.



Celeste Villanueva
De los libros prestados, El Dock / Micro fibra sobre
papel / 13 x 12 cm / Año 2017.

Pienso el dibujo como un dispositivo generador de una memoria personal, una plataforma de pensamiento y vinculación activa con el entorno. Es una forma de traducir y transformar lo que me rodea a un lenguaje propio. La aparición del relato como forma de estructurar mi trabajo está relacionada –entre otras cosas– a algunas lecturas de Mario Levrero. A partir de allí comencé a pensar como dualidad la literatura y la realidad, el dibujo y la experiencia, la práctica artística con la praxis vital. La elección de los modelos y la acción de dibujarlos dependen y a la vez construyen el relato.

Celeste Villanueva

A partir de estos cuatro aspectos conformé el conjunto Topología Asterisca: a cada aspecto –según mi criterio– le correspondía un grupo de dos o tres dibujantes. Luego decidí olvidarme de qué aspecto pensaba en relación a cada artista y recurrí al grupo³ para formularles la siguiente pregunta: De los aspectos: Modelo, Técnica, Acción y Relato cuál (o cuáles) crees que tiene o tienen preponderancia en tu trabajo. ¿Cómo crees que apareció esa preponderancia? ¿Consideras que esa preponderancia integra los ejes conceptuales de tu trabajo? Párrafos de las respuestas de los artistas recorren este texto.



Rosa Mercedes González
Pura sangre / Bordado /
96 x 143 cm / Año 2018.

³ En el caso de Horacio Álvarez (1912–1999) recurrí a Teresa Markman, artista plástica y docente, fundadora del Museo Horacio Álvarez y compañera de vida del artista.

En el laberinto de los relatos: las palabras.

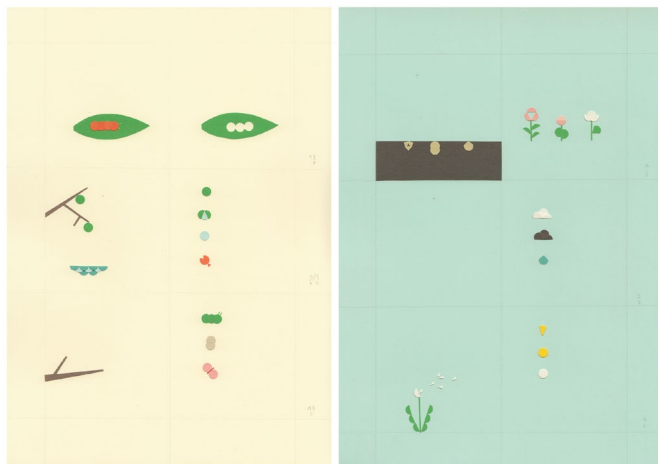
En el relato de las palabras: el laberinto.

En las palabras del laberinto: el relato.

Postales, montaje, jardín, sombra, confianza, duda, palabras, relato, laberinto. Custodios de mis dibujos.

Rosa Mercedes González

Hay un quinto aspecto, el Montaje, que es propio de la inclusión de una pieza en un determinado contexto, en un determinado espacio expositivo, y que también es fundante en el hacer de varios de los artistas invitados. Entiendo aquí por Montaje a las relaciones que se proponen entre distintas partes de una pieza o de una exposición. Es la co-presencia de distintos aspectos y distintos atributos que ocurre mediante relaciones de continuidad, relaciones de choque o relaciones de vacío.



Cecilia
Afonso Esteves
Pre-historietas / Papel
/ Collage / 30 x 21
cm c/u / Año 2014.

Del libro:
"Redondelas"
Cristina Macjús
(guiones)
Cecilia Afonso
Esteves (ilustraciones)
Sallybooks, España,
2014.

El Relato creo que surge de trabajar ilustrando libros, pero no un gran relato lleno de narratividad, sino un relato mínimo más vinculado a la poesía. La Técnica aparece vinculada a una búsqueda estética, formal y al amor por ciertos materiales: el papel, la tinta...

Cecilia Afonso Esteves

Alrededor de estos aspectos que conforman Topología Asterisca venimos reflexionando⁴ sobre el dibujo en relación a su enseñanza, y sobre la enseñanza del dibujo en relación a las prácticas artísticas históricas y contemporáneas. Nos preguntamos: ¿cuáles serían –en el caso de que las hubiere– aquellas destrezas que debemos profundizar como dibujantes? Observamos, en función del hacer de distintos artistas, que el dibujo aparece con protagonismos diversos, y que esos protagonismos suelen tener que ver con los aspectos mencionados. Mediante una serie de ejercitaciones proponemos detenernos y enfatizar cada uno de esos aspectos, como si tuviéramos la posibilidad de diseccionar nuestra disciplina. Se trata, en definitiva, de desmontar el dibujo e indagarlo –mediante una serie de ejercitaciones– a partir de hacer hincapié en el modelo, la técnica, la acción, el relato y/o el montaje. Nos preguntamos, también, si la posibilidad del desborde, siguiendo a Meschonnic, se intensifica en la radicalización de los aspectos.

4 A partir de 2010 comenzamos a desarrollar conjuntamente con un grupo de colegas (quienes realizaron adscripciones y ayudantías en la Cátedra Dibujo IV, Comisión G, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba); un programa de estudio y práctica del dibujo. Han sido parte fundamental en esta experiencia: Ana Sol Alderete, Julia Tamagnini, Tomás Alzogaray, Aylén Bartolino Luna, Lucía Álvarez Pérez, Belén Méndez, Guiomar Barbeito, Romina Silva, Sofía Tejerina, Celeste Pérez, Gabriela Bustos, Constanza Casarino, Paula Sterbenc y Yoseli Leiva Uturbia.



Marisol San Jorge
De la serie "Profanando" / Chapa,
pintura sobre pared, pinitos
aromáticos, cadenas, cuero / 65 x
90 x 5 cm / Año 2016.

...es importante para mí la materia, la superficie, el peso, la temperatura de las cosas. El relato no viene de mi pensamiento, mi pensamiento suele estar impregnado de límites, viene dado de un lugar externo a mí, a veces entra por la piel al tocar un material o desde una imagen que vaga por el aire sin cuerpo. Ese relato enciende todo. También creo que mis trabajos están impregnados de tiempo, tiempo de factura, como si el acto de ocupar un espacio de tiempo tuviera un rol o una razón importante...

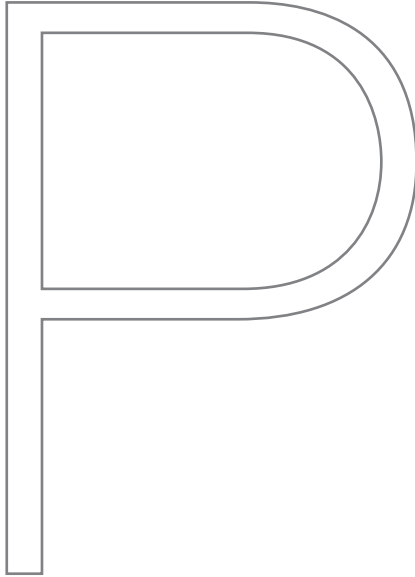
Marisol San Jorge

Aquel gráfico que mencionábamos al inicio –el de la inscripción topológica– comenzó con una primer asterisca, allí dibujé líneas que se cruzan y que

refieren a los aspectos, inicialmente cuatro, luego cinco, y podríamos agregar otras en relación a aspectos particulares que observemos en determinados trabajos. Luego dibujé una segunda asterisca de mayor densidad ya que consta de tantas líneas como artistas hay en la exposición. Ahora ambas se superponen. Se distinguen ya que las líneas de una y otra no son del mismo gris, aun así la imagen que resulta no es otra cosa que una nueva asterisca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Meschonnic, H. (2017). *Para salir de lo postmoderno*. Buenos Aires: Cactus, Tinta Limón.



POIESIS-BRILLANTE / ESPIRALADA

Ensayo performático.

/ Juan Der Hairabedian

Poiesis - Brillante/Espiralada¹

De los conceptos brindados para este ejercicio, elijo, quizás, el significado más simple y llano de *poiesis*: “En El Banquete, Platón dice: todo lo que pasa del no ser al ser es una *poiesis*” (Sennett, 2009, 259). Lo elijo por ser el significado que quizás más se relaciona con un término presente en la

¹ Este ensayo y sus imágenes, fueron realizados en Ciudad Universitaria, a partir de los términos *Poiesis - Brillante/Espiralada*, a propuesta del posgrado Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

caracterización de mi producción: *descubrir*.

Respecto a brillante, pienso que muchas cosas pueden serlo. Cualquier superficie pulida con capacidad de emitir/reflejar luz. Pienso la *luz* y el *contraste* como condición para realizar este ejercicio.

Pienso *brillante* como una piedra facetada. Pienso *brillante* en plásticos y en metales pulidos. Pienso *brillante* en el dorado. Busco dorado. El dorado me lleva directo a la casa de mi madre. De allí retiro cantidad de elementos de bronce, plata, cobre y cristal, incluida una alcancía llena de monedas argentinas del siglo XX. También compro celofán plateado y dorado autoadhesivo. Pienso pueden serme de mucha utilidad.

Pienso el dorado como forma de acercar las instancias de mi trabajo: el film² de Paradjanov abunda en escenas con dorados. Pienso esas escenas como posibles manuscritos o miniaturas. Pienso en sus protagonistas. Pienso el dorado como algo de "otras épocas". Pienso el dorado y el decorado.

El sábado 15 me ha resultado imposible asistir a realizar este trabajo, por lo que me dispongo a hacerlo el lunes 17 –feriado–. Trabajo de 12:30 a 16:30 horas.

Antes de comenzar a desplegar cualquier material pienso en la luz misma. Brillante. Busco *hacer aparecer* la luz directa en lente de mi cámara. Hago pruebas poniendo a contraluz un árbol sin follaje. Me sorprende viendo cómo el registro directo de la luz borra, desaparece, hace-que-no-sea, materialmente en la imagen, lo fotografiado –me refiero a la imagen del árbol en este caso–.

Luego busco hacer que lo brillante sea en elementos ya existentes en el lugar. Me pregunto por lo espiralado y evito que su ausencia, o mejor aún, su no total y evidente presencia entorpezcan lo que estoy haciendo: *hacer, de lo que no brilla, brillar*. Determino que la *posición* y el *encuadre*

2 En referencia al film El color de la Granada, sobre el poeta armenio Saiat Nová (s. XVIII).

son fundamentales para captar el reflejo, como así también los ajustes de *velocidad* y de *diafragma*. Busco pequeños reflejos espiralados en objetos tirados, semienterrados, en superficies existentes, en la chapa de un auto estacionado. Esto me ocupa un rato y se agota bastante rápido.

Luego sí decido pasar a los materiales traídos por mí. Miro las monedas y las veo opacas. Pienso en cubrirlas con celofán dorado buscando que brillen.

Pienso en la muchacha armenia a quien nunca conoceré. Tampoco sabré su nombre. Pienso que quiero decorar aquella muchacha. Pienso al árbol sin follaje como aquella muchacha. Pienso en la estructura *espiralada* que puede brindarme ese árbol.

Me dispongo a forrar monedas en dorado brillante. Cantidad. La repetición motiva en mí algún tipo de meditación. Estoy forrando monedas antiguas argentinas y al principio me molestan sus imágenes. Me detengo en ellas. Pienso esas imágenes como estampas de una idea de nación. Palabras y dibujos que en algún momento supieron unir dos tipos de valor: por una parte, el valor económico de intercambio comercial –un valor devaluado, una *antipoiesis*, algo que era y que dejó de ser–; por otra parte, la idea de nación que proyecta valores a la población, valores portables y sin posibilidad de intercambio –algo opaco, poco *brillante*–.

Sigo forrando monedas y pienso que es un ejercicio lento, demanda tiempo, merece dedicación, alguna destreza. Voy escribiendo mientras forro. Voy escribiendo mientras pienso.

Recuerdo a Patricia y su libro sobre el dinero³; un libro que nunca leí. Sigo forrando y forrando monedas. Pienso que *Patricias* eran las damas argentinas que donaron su dinero por un fusil. Mujeres, madres, que llevan nombre de *padre*. Mientras forro monedas, en mi mente se forma un juego de palabras que voy musicalizando en silencio:

3 En referencia al libro *Y tú también te vas: argentina y el dinero*, de Patricia Ávila, publicado por Adriana Hidalgo.

*Quiero decorar al árbol,
como decoraría a esa chica.
Esa chica que no conocí.
Quiero decorar esa chica,
que no conozco.
Esa chica vive en mí.*

Forrar monedas es un ejercicio iterativo y monótono. Entre iteración e iteración voy meditando. Pensar me hace escribir. Escribir hace más lento el hacer.

Pienso y me pregunto muchas otras cosas mientras sigo forrando, monótonamente, en celofán dorado. Cosas que escribo en papel y sobre las que no voy a detenerme aquí. Intentaré “evitar todo lirismo”.

Pienso mientras forro: poesis, hacer que sea. Hacer aparecer. El brillo en la luz. La luz en el dorado. El dorado en la miniatura. La miniatura en mí. Mientras, sigo forrando y forrando. Hacer me hace pensar. Pensar me hace hacer. Esa también mi teoría. Esa también mi praxis.

Estoy sentado en las sillas en memoria a las trabajadoras y los trabajadores de la UNC asesinados o desaparecidos entre 1972 y 1980⁴. Pienso en las sillas vacías. Pienso el vacío como una presencia. Pienso que antes de decorar a la muchacha armenia, perdón, antes de decorar el árbol, podría decorar esas sillas. Decorar/condecorar.

Comienzo colocando monedas forradas en dorado a cada silla. Una chica se acerca y se para delante de la placa recordatoria de nombres. De

4 En referencia a la Plaza de la Memoria, Verdad y Justicia, ubicada Av. Medina Allende S/N, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. Está conformada por 47 Sillas de hormigón armado, en torno a un algarrobo nativo, nuevos árboles, piso de cemento, contornos de pórfido y placa de mármol grabada con nombres de trabajadoras y trabajadores desaparecidos entre 1972 y 1980 durante la dictadura cívico militar. Año de realización 2007. Superficie de plaza 15 x 20 mts.. El proyecto de la Plaza fue propuesto por Matías Cismondi Duarte y Cecilia Nazareno y resultó ganador del Primer premio de concurso de ideas de igual nombre, organizado por la Universidad Nacional de Córdoba.

repente gira y me pregunta en tono serio, qué estoy haciendo. Le explico que soy docente de esta facultad y que estoy haciendo un ejercicio para un posgrado. Luego me pregunta quién soy, y digo: yo Juan ¿y vos, quién sos? Dice: Carolina; pasando de seria a sonriente. Ella me explica que es sobrina de Luis Verón, que está incluido entre los desaparecidos allí en la placa. Se excusa diciendo que hay muchos vándalos que vienen a romper y que por eso se había acercado. Le explico que yo no tengo ningún pariente en esa placa, pero que soy descendiente de armenios y que tengo muchos, muchos parientes que ni siquiera he alcanzado a conocer por nombre. Que por eso la comprendo y que compartimos una misma condición. Eso le digo. También le cuento rápidamente en qué consiste el ejercicio y que colocaré esas monedas forradas en dorado en cada silla. Ella dice: está bueno lo que estás haciendo. Pienso: estoy aprobado! Ella toma las pocas fotos que tengo de mí haciendo este ejercicio.

Termino de colocar las monedas forradas en cada silla. Algunas se caen por lo liviano del pegamento. Pensé que eran como medallas y que las medallas siempre se caen. Pero esto no debe tomarse en cuenta: hay que evitar todo lirismo.

Recuerdo uno de los términos del ejercicio: *espiralado*. Me pregunto dónde está lo *espiralado* en este conjunto caótico de sillas. Recuerdo a Lucas⁵ diciendo que hay algo roto entre generaciones. Pienso ese caos de sillas como una *espiral rota*.

Retiro las monedas forradas y las dejo en la bandeja, también dorada. Carolina está sentada a unos cincuenta metros tomando mate. Me dirijo a ella con la bandeja medio llena de monedas. Me acerco y le explico que he pensado decorar aquel árbol como si fuera una muchacha armenia y que, si ella quería, la invitaba a decorarla. Mientras, se acercan su hijo Mateo y dos

5 En referencia a Lucas Di Pascuale, en conversaciones informales sobre cómo pensar las sucesiones generacionales en las artes visuales –o en otras disciplinas y áreas del conocimiento– luego de los años de la dictadura cívico militar en Argentina y de sus secuelas.

amiguitos más con una pelota. A ellos también los invito. Les digo que para mí es como una chica a la que voy a decorar, pero que para ellos podría ser otra cosa. Así es que distribuimos, sin demasiado orden, monedas forradas en dorado por distintas ramas del árbol sin follaje. Matías sube a mis hombros para alcanzar las ramas más altas. Finalmente tomo algunas fotografías al árbol-muchacha buscando, en la posición, el reflejo del sol.

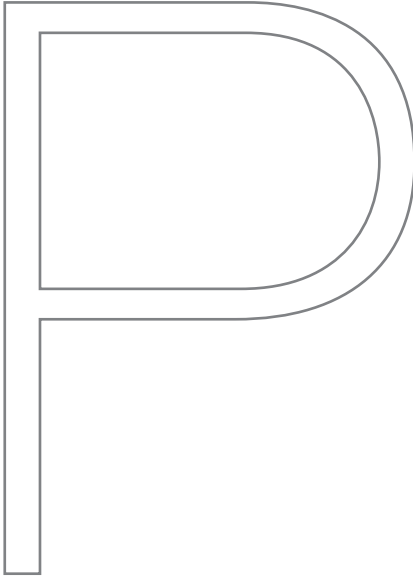
*Quiero decorar al árbol,
como decoraría a esa chica.
Esa chica que no conocí.
Quiero decorar esa chica,
que no conozco.
Esa chica vive en mí.*





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Paradjanov, Sergei. 1968. El color de la Granada. 79 min., color. Armenfilm. Erevan.
- Sennett, Richard. 2009. El artesano. Anagrama. Barcelona.



PROYECTO BIOGRAFÍAS SONORAS

/ Ana Inés Capra.

Desde la intemperie y desprotección de la calle, intentar escuchar el pequeño mundo, esas trazas de humanidad íntima y desconocida que se manifiesta en sus sencillos sonidos, ahí es donde la mirada no puede alcanzar lo que los muros esconden. (Sanfuentes, Francisco, 2018)

Cuando les pido a mis amigos y compañeros que graben sonidos de su vida cotidiana se quedan mirándome: "sí -les repito- te invito a grabar, con el dispositivo que tengas, sonidos de tu día a día". Y los veo partir silenciosos, con una tarea por delante sin saber muy bien qué les encomiendo hacer.

De a uno comienzan a enviarme los archivos de audio, recuerdo que al principio tampoco yo sabía qué iba a escuchar. A decir verdad, a la hora de trazar las coordenadas del proyecto algo tenía en claro visceralmente: quería que mis invitados se auto biografiaran, muy lejos de las imágenes con filtro. Los invitaba a que presten atención a aquello que dan por sentado, por la rutina, por la escucha utilitaria y cotidiana. Aquello que habla de ellos sin retoques y que son rastros de la humanidad que los habita. Los invitaba a experimentar, a anidar el mundo desde su escucha.

Como afirma Sanfuentes (2018) hay que ejercitar el detenerse, quedarse o demorarse en cualquier lugar; la propia casa o el rincón donde nos refugiamos. Debemos hacer lo contrario de siempre y empezar a escuchar el pequeño mundo de afuera en vez de silenciarlo. Vivir las cosas y recordar más allá de sus imágenes, sus sonidos. ¿Con qué sonidos convivo, cuáles moran mi casa? El simple acto de encender una grabadora o cualquier dispositivo de grabación, hará que se nos revele un infinito sonoro casi nunca escuchado.

Tanto más me sorprendió conocer, a partir de la escucha de los registros que iban llegando al proyecto, sonidos de gente muy querida y cercana que me eran completamente ajenos. Qué radio escucha mi prima y cómo toma mate cuando lo hace. Los sonidos del trabajo de mi pareja, cómo dicta robóticamente sus estudios y el resonador insistente y ensordecedor con el que convive día a día. La clase de natación de mi más querida alumna y cómo se oye la lluvia desde la ventana de su cocina. Estos auto registros son instantáneas sonoras que cada uno decide grabar y mostrar. Si bien una buena comunicación del proyecto despeja dudas sobre qué registrar, hay un acto soberano de otro que elige como narrarse.

Me di cuenta de que el valor de estos sonidos –más allá o más acá de su atractivo acústico- era todo lo que me permitían conocer, se comportan como *datos etnográficos*. Juan Gil López (2007) afirma con respecto a ello que

cada lugar y cada entorno – pero también cada acto y cada instante- están vinculados a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.

Muchos de los sonidos son completamente reconocibles, compartimos una red de sonidos que derivan de los espacios comunes, que son característicos de nuestra ciudad y de nuestras costumbres, como uno de los audios de Adriana que registra la espera en la parada del colectivo. En cambio en otros, la grabación de sonidos de prácticas individuales nos deja conocer -y hacen con esto público- parte de su vida privada.

El registro sonoro así entendido no es un mero hecho físico, sino que pertenece a un sistema de relaciones entre el hombre y su entorno, que *“contribuye a detectar, reconocer, mantener la memoria sonora de cada cultura y sobre todo nuestra memoria íntima”*. (Carles José Luis, 2007, 1)

Al inicio del Proyecto *Biografías Sonoras*, hubo una serie de preguntas que funcionaron como motor del mismo, a las cuales he vuelto en repetidas ocasiones para recordar o reivindicar esta especie de germen. Algunas de ellas tenían que ver con qué tanto sabemos de los sonidos que frecuentan nuestra vida cotidiana. ¿Qué porción de nuestra vida decidimos registrar, archivar y mostrar? ¿Qué recorte hacemos con ello? ¿Qué ocurre después de registrarlos? ¿Qué podemos conocer del otro a través de su escucha? ¿Qué cuestiones recreamos cuando lo hacemos? ¿Hay sonidos comunes? ¿Es factible realizar biografías o relatos sonoros/acústicos? ¿Serían una especie de retrato? ¿Una especie de biografía acústica?

El abordaje de la perspectiva biográfica en este proyecto es trascender la narrativa de las vidas célebres, lo biográfico aquí pretende construir relato de las vidas comunes y -más aún- de lo común que transcurre en ellas. De aquello sumamente involuntario que ocurre en nuestra existencia diaria y de lo cual casi perdemos conciencia por su propia naturaleza. Intento llamar la atención hacia lo ordinario y reflexionar (e invitar a reflexionar) en

cuánto sentido otorga a nuestra identidad. Se trata de asumir la tarea de un testimonio, de capturar, de objetualizar. Leonor Arfuch (2002,1) en relación a ello nos dice:

La sola mención de lo “biográfico” remite, en primera instancia, a un universo de géneros discursivos consagrados que tratan de aprehender la cualidad evanescente de la vida oponiendo, a la repetición abrumadora de los días, a los desfallecimientos de la memoria, el registro minucioso del acontecer, el relato de las vicisitudes o la nota fulgurante de la vivencia, capaz de iluminar el instante y la totalidad.

Cada relato o instantánea sonora es un relato vivencial que insiste en la revelación de vidas reales, en la anécdota de un retrato audible, un retrato en el que muchos de nosotros hemos reparado bastante poco. Los sonidos habituales que nos rodean se encuentran automatizados, los damos por hecho, por sabidos. Y por conocidos desconocidos, a estos ruidos, sonidos y acústicas los pasamos habitualmente por alto creyéndonlos a veces ajenos; sin embargo, caracterizan de manera substancial los entornos que habitamos (y nos habitan).

Existe en este proyecto una intención clara de un retorno al sujeto -a su declaración de existencia privada- con la inquietud de reflexionar acerca de lo corriente, de lo usual audible que cada protagonista decide soberanamente capturar y compartir. Un recorte que se encuentra en el orden de lo íntimo en el cual quizás se pueda hallar características de lo colectivo, de aquel entramado en el cual todos nos encontramos inscriptos e inmersos.

Lenguaj{es}

Antes de estudiar Artes Visuales transité por una formación formal

musical, casi veinte años después logro levantar las barreras entre ambos conocimientos e intento generar un diálogo entre los códigos visuales y los sonoros, un diálogo donde ambos lenguajes confluyan en una suerte de interpretación mutua.

Así, los sonidos que fueron registrados y enviados al proyecto fueron editados sumándolos a una sola narración, relatando una especie de biografía acústica o instantánea sonora cotidiana de cada uno de los invitados. Así, por ejemplo, Alejandra envió tres registros distintos y éstos fueron sumados y editados a un solo audio.

A las características sonoras de cada audio, intenté hallarles referentes materiales, junto a la intención de expresar en sus formas objetuales el universo sonoro que contiene. Escala, ritmo, textura, reverberación, ruido, equilibrio, fueron algunos de los rasgos interpretados en objetos sonoros de arcilla. Como sostiene Javier Ariza (2008) en estos objetos convergen y dialogan distintos lenguajes integrando el componente acústico y la poética sonora con la obra plástica, apelando a una percepción plurisensorial.

Hasta el momento se encuentran concluidas seis obras y cada una de ellas se titula como el protagonista de los sonidos. En estos objetos se encuentra latente un diálogo entre códigos sonoros y códigos visuales, en una relación indisoluble una parte necesita de la otra para entenderse como un todo. El sonido es parte esencial de la escultura y se nos manifiesta como tal. Se encuentra implícito en cada uno de estos objetos sonoros una traducción de códigos, éste es un interés que distintos artistas a través de la historia han intentado atravesar. Respecto a esto:

El trabajo de pintores como Kandinsky y Klee que han desarrollado un trabajo pictórico apasionado por establecer unas relaciones entre pintura y sonido, una labor desempeñada con un espíritu científico que aproxima la música a la pintura a través de la abstracción de

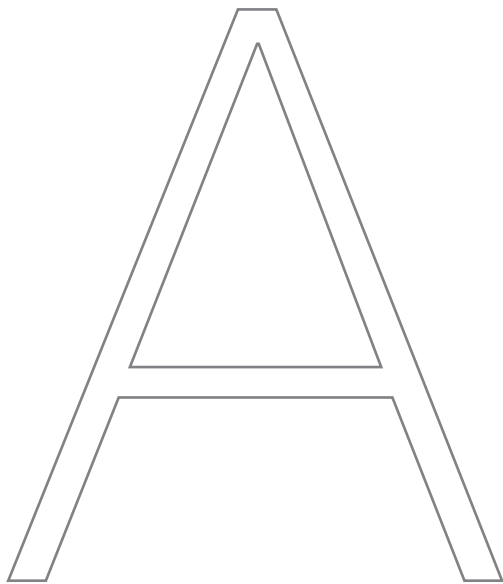
las imágenes que convierten a los sonidos en emociones gráficas y pictóricas (Ariza, 2008, 198)

El proyecto puede ser visitado en la página web <https://relatosonoros.wordpress.com/> allí se comparten fotografías y audios de cada obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Introducción. Bs As. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: 2ª Edición corregida. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- Benjamin, W. (1991). *Sur le concept d'Histoire*. París. Editorial Gallimard.
- López, J-G. (2010). La auralidad consensuada. Paisaje sonoro y redes sociales. en:http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/gil/gil_02.htm.
- Sanfuentes, F. (2018). Exploración de los sonidos en lo cotidiano. Material del curso Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.





ÁREA POSEÍDA

/ Lucía Pérez Álvarez.

Texto realizado en el marco del Seminario La Obra y El Territorio dictado por la artista Margarita García Faure. Proyecto "Poéticas, discursos e Institucionalidad en el Arte Contemporáneo de Córdoba, Argentina", Facultad de Artes, subsidiado por Secyt, UNC. Unquillo, Córdoba, Argentina, Noviembre 2019.

¿Qué señalarme?

¿Cómo señalarme?

¿Es necesario definir una marca?

¿Qué sentido tiene?

¿Hay sentidos? ¿Cuáles?

Un todo en un paisaje vacío.

Lleno de sentidos complicados y comprometidos.

Observarse atentamente sin relación.

¿Capacidad? ¿Acusar a quién?

¡Acusarse! Estar activo, dudar.

Un deseo, un anhelo de poder y ser, ser ese que puede.

08-11-19

Cargar, cargar constantemente.

Con aquello que se espera.

¿Qué se espera?

Uno mismo. Una mirada.

Lo invisible.

Lo invisible en el estar, en el estar como uno y no como otro.

El silencio no es el fin sino el medio para accionar.

Ausencia y presencia. Acercarse a una expedición de planeamiento.

EL TEXTO ME INCOMODA, ¡¡Y QUÉ!!

08-11-19

LA OBRA Y EL TERRITORIO

Desde el señalar con
un objeto, cinta, establecer una marca punto.

Ese punto que a través de la brújula dibujada anclé
dentro de un espacio viviendo en un otro, entendí que fue un punto de inicio.

Un lugar de partida para comprender que aquello
que atravesaba mi estar comprendía mi atención.

Lo que ocurre es lo que me interesa contener
y marcarlo, marcar como registro y hacer que exista.

Los movimientos de otros con sus acciones simples y de desplazamiento
se relacionan constantemente con mi estar.

Existe una inercia entre un yo y los otros.
Esos vínculos construyen un decir, un relato en el pensar, ver y hacer.

El expedicionar en la construcción que deriva aisladamente
pero en unificación. Es lo que me constituye y me permite urdir nuevos
señalamientos, nuevos marcos, nuevos espacios.

08-11-19

¿CUÁL ES MI TERRITORIO?

¿Tengo un territorio? ¿Lo ocupo?

¿Lo vivo? ¿Lo siento?

El cuerpo.

Mi cuerpo.

Ese es mi territorio. De allí todo lo que sucede.

El cansancio, la pesadez, la respiración, el alivio, el peso.

Su peso, mi peso.

Cada parte con la otra, desde la inconsciencia se mueve y recepta.

Pero lo que más impacta es la mirada, el ver lo que está por fuera.

De él, de mí.

Y a partir de allí, avanzar hacia aquello que pasa el límite de la piel.

08-11-2019

Libros

Lucía

Cámara

Ropa

Respiración

Casa

Peso

Calma

Imagen

Diálogo

Relaciones

Otros

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

presente

|

|

|

|

|

|

|

09-11-2019

¿Qué hay de mí en mi producción?

1- *"Lo importante era correr"* (Romero, 2018)

Correrse de uno para poder ver.

2- *"Expresan lo que es posible y no lo que es <<cierto>>"* (Prigogine, 2008, pág. 109)

Posibilidad de entender que lo que ocurre a nuestro alrededor es lo que nos hace sentir vivos.

Mi mirada se enajena dejando de existir como propia para pasar a ser, a ser de lo que no existe. Es una caricia sobre un ajeno que deja de serlo, puro estímulo vital.

3- *"Es como una obra en etapas"* (Oiticica, 2013, pág. 55)

Cada día, minuto, segundo...cada momento es una etapa donde se está presente.

4- *"El sol se establece detrás de las normativas en frente mío- temprano, 1,40 pm..."* (Kopelman, *On Glaciers and Avalanches*, 2017, pág. 29)

En frente mío sucede, sucede y lo observo, lo hago mío nuevamente.

El tiempo...marcado, secuenciado, extenso, eterno, es solo un instante, el que se retiene como único y permanente. Sobresale de toda regla, no hay nada, pero en esa nada se encuentra el todo instaurado.

5- *"Busca el pasado al inspirarse en las formas y las prácticas."* (AAW, 2006, pág. 63)

La búsqueda, siempre está. Esta de forma pendiente, está de forma latente, está de forma inquietante por un encuentro.

6- *"Yo digo lluvia y digo piel, y no lo entiendo de otro modo... a mí porque me intriga."* (Paula Giglio, 2016, pág. 23)

No entiendo de otro modo esta intriga sino como aquello mencionado como inquietante, como suceso que me atrapa y me habla.

Un detalle, un descubrimiento, un relámpago al observar aquello tan pregnante en el aire. No miro lo absoluto sino un destello de aquello que no me deja ir como si no existiera otro lugar.

7- *"Las Raíces...tienen también otros efectos sobre su entorno físico"* (Kopelman, Entanglement, 2015, pág. 117)

Dialoga conmigo en mi entorno, en mi contexto, en mí misma sobre lo que transita en mí existir. Y esto es lo que construye el paso a paso de cada momento.

8- *"x Points of View (puntos de vista)"*. (Kopelman, x Points of View, 2011)

Visar, ver, ver, mirar, estar, atenta. Entender que a mi alrededor hay otras ocurrencias dinámicas.

Pero, entonces, ¿el entorno no soy yo?, nada existe porque el alrededor circula como un espiral, con aperturas, cruces, con frentes y contra frentes. El relato se inicia desde lo subjetivo sin saber si es el traslado de una representación fiel de lo ocurrido. Pero ocurre, sucede, nace y se muestra.

9- *"Habíamos visto destellos del río en el camino, pero aquí, en la estancia, el destino nos mantenía alejadas de sus imágenes"*. (Silva, 2018)

En esta estancia siempre hay un allá y un aún, un aquí y ahora. Sin embargo, uno no vive sin el otro, yo no vivo sin otro, sin lo que le ocurre que es lo que a mí me ocurre. Lo tomo, lo represento, lo fijo, lo hago real desde mi realidad.

Lo real, diversidades de lo real, sentidos de lo real, sólo hay premisas del resultado de un hacer como conductor de lo visible. Sólo sé que existo plenamente en lo que hago, que soy lo que hago, que vivo en lo que hago y solo hago.

09-11-2019

Sinuoso. Vértigo.
Sutil. Frágil.
Externo. Sinfín.
Profundo. Intenso.

"Un sinfín vertiginoso de frágil
sentir, la intensidad de estar"

Plano. Superficie.

Unir. Llegar.

Lineal. Límite.

Finito. Invisible.

“Llegan sin cesar los detalles de un aquí y ahora vinculados a un adentro y a un afuera”

“Observar sin cesar los detalles de un aquí y ahora (un sínfin vertiginoso) vinculados a un adentro y a un afuera. Un frágil sentir.”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAW. (2006). *Suturas y Fragmentos. cuerpos y territorio en la ficción*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

Kopelman, I. (2011). *x Points of View* (Vol. 2). Amsterdam: Roma Publication.

Kopelman, I. (2015). *Entanglement* (Vol. 7). Amsterdam: Roma Publication.

Kopelman, I. (2017). *On Glaciers and Avalanches* (Vol. 8). Amsterdam: Roma Publication.

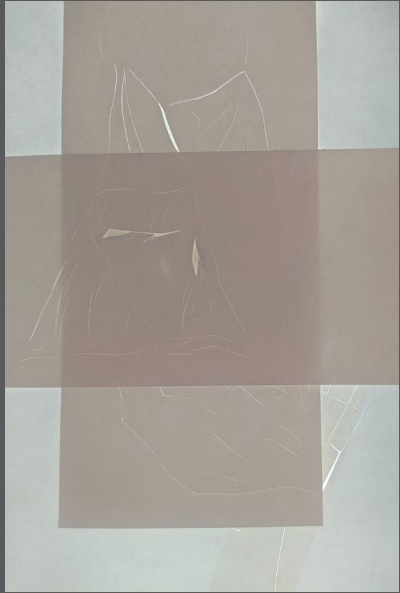
Oiticica, H. (2013). *Materialismo*. Buenos Aires: Manantial.

Paula Giglio, 2. p. (2016). *En el cuerpo*. Buenos Aires: Del. Dock.

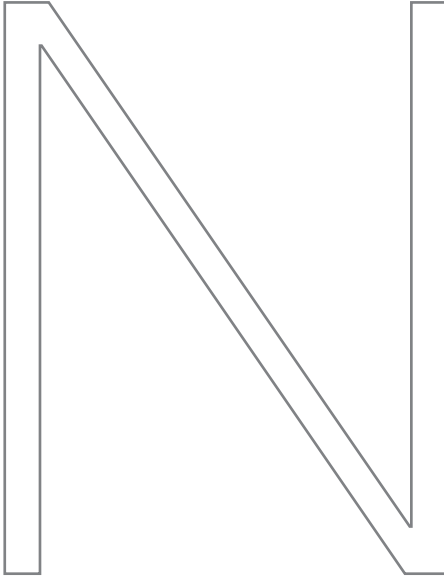
Prigogine, I. (2008). *Las Leyes del Caos*. Barcelona: Crítica.

Romero, M. V. (2018). *Siete punto ocho*. Barcelona: RM.

Silva, S. (2018). *Último Paseo por su Edén*. Madrid: Autoeditados.







NOMBRAR PARA DISOLVER (FRONTERAS)

/ Colectiva Kuen (Victoria Gatica, Eugenia González Mussano, Valería López)

¿Por qué escribir juntas?

Escribir experiencias contextuales. El ejercicio de comunidad como ejercicio no ejercitado, relegado, que nos pone en un lugar incómodo desde el cual no podemos actuar en automático como cuando escribimos solas. Un método común, que incluso no sea *capturado**, que pueda mañana ser otro así como nosotras somos otras (mutantes).

Las diferencias no como límites. Como variedad, heterogeneidad. ¿En qué consisten nuestras diferencias? ¿Qué tipo de relaciones de poder se estabilizan o se cuestionan? ¿Ser red más que manada? La manada nos

protege, eso es necesario en tiempos hostiles, pero ser red nos conecta desjerarquizadamente, no nos clausura a una identidad, genera asociaciones espontáneas. **Imagino un mundo de asociaciones libres y mutables.**

Los límites y las fronteras como espacio del individuo a poner a prueba en el espacio común. En el dejarse o no captar me pregunto desde dónde, para qué y hacia quién interlocutamos, **quiénes son los otros** con los cuales se interactúa. *¿Cómo escribir juntas?*

De manera performativa, más allá de una certeza, una afirmación o *lo exitoso*. Lo experimental como apuesta (¿esteticismo experimental?). ¿Contenido o forma? Ahí ya ~~pecamos~~ de pensar binario, lenguaje y simplismo. ¿Un compartir dudas e intuiciones?

Pensar lo vital, el deseo, también cierta libertad. Una metodología que no sea previa, que no sea reproducción de modelos... que sea producción de sentido, creatividad, **que esté en diálogo con** nuestros intereses y **nuestro placer**... Una metodología **de la sensibilidad/sensorialidad que nos compone**. ¿Una basada en la propia experiencia (tal vez sea compartida) y no en discursos acreditados? ¿Necesitamos estudiar para hablar, pensar y escribir?

Un deseo y una identidad puesta en crisis, porque no hay un deseo pre-discursivo, porque este también, al igual que el género, es una construcción social. Discutir las racionalidades que crean estas estructuras rígidas y a las que le hemos asignados valores de verdad que las hacen inamovibles, como los estados y la ciencia, los gobiernos y todas las instituciones que aportan una violencia sistemática y naturalizada a nuestros cuerpos. Poner alerta a los consensos que no se discuten.

Nuestra metodología es una cadena de edición en continuo. Pareciera que le hemos perdido el miedo a que en un mismo texto aparezcan múltiples voces. Me parece interesante derribar el simulacro de la homogeneidad. ¿Resistir a la homogeneización y la reproducción de modelos institucionales anquilosados que ya no nos representan? ¿Alguna vez nos representaron?

Cuando la urgencia debe materializarse en un resultado (tiempos). **Al hilo**

y al calor de estos límites, este diálogo.

¿Por qué escribo este texto? Hay algo que fluye en la conversación cuando estamos juntas y que luego al ir al texto en solitario se detiene, se vacía, se distancia. Es mi sensación frente a esta escritura. Cuando leo lo escrito se me vienen ideas y autores a la cabeza. Siempre la idea de pensar, de estudiar antes de escribir ¿Por qué? **¿Quién lee lo que escribimos?** ¿Para qué sirve esa escritura en nuestro contexto? ¿Nos acerca?

Confío en que algo se mueve entre nosotres, la escritura como red de conexión y no de captura.

Cupos y representación: 13/43

¿Qué hacemos-solucionamos con el cupo? ¿Qué información nos dan meros nombres? En un libro, una colección, un catálogo. Estadísticas y números que si bien nos devuelven una desigualdad histórica, tampoco nos conforman ni nos convencen.

Cupo trans, transfeminismo: **“el cupo no asegura feminismo”**. Pensé: aún siendo les artistas abiertamente feministas ~~habría que ver cómo estructuramos~~ estructuramos nuestras vidas, y nuestras formas de producir. ¿Cómo estar atentas sin vigilar? ¿Quizás mediante un ejercicio de *autocrítica**?

Si se vigila que tal o cual persona siga “el camino” (y acá lo leo sobre todo en las políticas correctas de UN feminismo) es porque ese camino está encasillado. Fórmulas preestablecidas, es decir, normadas, estructuradas, sistematizadas y administradas ya por discursos más o menos dominantes ¿qué lugar hay para reflexionar? Si caemos en falta se señala, es fácil una consecuencia punitiva, no hace falta pensar mucho **¿se sabe de antemano como “castigar”?** Si hablamos de experiencia y de expansión, como no apelar a formas reflexivas, humanas, afectivas, menos patriarcales al fin y al cabo... de acercamiento. **En el “cómo” se hacen las cosas está el potencial político** más que en el resultado artista/obra/muestra. *Observar, preguntarse y transparentar ciertos modos (sin siquiera pensar en emitir

un juicio al respecto) más que “vigilar”. Mi pensamiento tenía que ver con discursos feministas que reproducen lógicas patriarcales (ciertas violencias).

Hay cierta captación del feminismo, algo políticamente correcto, para consumo en el sistema, *mercadotecnia*.

Los porcentajes como estrategia, esencialismo estratégico. Como la declaración de “todos somos negros”. ¿Por qué de nuevo totalizar? Es estratégico en un momento histórico puntual, pero no es nuestro horizonte. Nuestro horizonte es lo más diverso posible (horizonteS de posibilidad).

En las luchas por la visibilización de las condiciones de sumisión, precariedad, violencia dentro de los estados, no alcanza con visibilizar, pero no se pueden hacer sin visibilizar. No nos alcanza con que en Benetton aparezcan rostros diversos (dice Sayak Valencia) no es nuestro horizonte visibilizar y no tener derechos. ¿Eso no sería naturalizar la opresión? Se pregunta ¿será la estrategia ahora desvisibilizar? ¿No mostrar más imágenes? Y Katia Sepúlveda hablaba de visibilizarse como estrategia de resistencia. Igual sería más bien un invisibilizarse según las exigencias de visualización que se proponen, un no visible para cómo quieren que nos veamos, nos movamos, nos autodefinamos... Pienso en “no ser visible” como una manera de cuidarse de algunas lógicas, creo que tiene que ver con la energía de cada una. A veces no hay fuerza para construir y defenderse al mismo tiempo (lo pienso en relación a otras esferas de la vida) y también pienso en que hay grados de necesidad de ser visibles.

Baja (bajó, no?) el porcentaje de “mujeres invisibilizadas”. Hay múltiples identidades, **la realidad es mucho más compleja como para capturarla en binarios**. Pero quizás aquí ya sea un problema del lenguaje y su incapacidad para nombrar la complejidad del mundo (debate por el lenguaje inclusivo) ¿Que pasaría si las estructuras limitantes del lenguaje ya no fueran las encargadas de definirnos? Creo que nos nombran, nos definen y ahí hay una disputa de poder y una resistencia. También hay otros lenguajes mediante los cuales nos “expresamos” y no son menores en lo cotidiano (¿uso del dedo que apunta?). Hay una expansión de los significados de

las palabras contadas con las que contamos (lenguaje), como pensar la categoría “mujeres” como toda persona en situación de opresión. Lo mismo con el feminismo que son feminismos y que ahora podemos tomar como ideologías/prácticas aplicables a casi todas nuestras esferas cotidianas, de todos, algo así como un continuo correrse con el desafío de desarticular todo aquello que en apariencia es natural y nos está encorsetando, jerarquizando, administrando y consumiendo. Como leía recién todo es constructo socio-cultural, hay que ver fines, contextos y usos.

La pregunta sobre el cupo... sirve (o sirvió?) como punto de partida de una situación real, pero después qué hacemos con los números y con los nombres. Pensando en problemáticas más cercanas, en todos nuestros ámbitos, más allá de nombres o figuras individuales. Hablo de alianzas estratégicas, siguiendo con una idea o una necesidad de prácticas colectivas.

¿Posibilidades?

Hay precariedad. Aceptamos y seguimos: **cadena automática de llenar con algo, y ese algo a veces somos nosotros.**

Una institución tiene la necesidad de llenar un espacio en un evento. A veces por capricho. Se hace uso de la relación de poder, la jerarquía. La amistad utilizada y la relación de poder de por medio dan por resultado algo horroroso.

En llenar trabajaremos varias personas, ad honorem. No pude decir que no, entré en un cortocircuito, sigo ahí sosteniendo la precarización laboral y patriarcal de vidas y cuerpos. La vocación y el amor al arte por el cual debemos dar más de lo que podemos o debemos, en un continuo que poca empatía tiene por nadie. **Las lógicas del evento son formas de socialización deshumanizantes.**

Existe cierta exigencia en el gracias, unx como artista que agradece sistemáticamente. Condiciones laborales, materiales de producción, tiempos: trabajo. Yo quisiera ver en cada muestra los detalles de su producción. ¿Acá

también sienten vigilancia? Yo propongo transparencia. ¿Cuánto vale una jornada de montaje, una jornada laboral? ¿Y un texto? ¿Cuánto hay de mera necesidad de foto para internet (¿mainstream?) y cuánto de compromiso e interés compartido?

¿Qué pasa después? Toda la exigencia por el evento, el trabajo y el tiempo ¿después de esos días qué construimos? Nada... estas más roto que antes de que empiece. Con suerte vendiste algo o conociste a alguien copade, vio tu trabajo y te invita a "algo" en otro contexto, y así se va ensanchando el CV. Cierta capital simbólico que en algún momento debería convertirse en capital material... mucha fe en el campo.

Me queda haciendo ruido además, las lógicas del espectáculo, o sea el campo de la visión, lo visible (la foto, la publicación, la red social), por sobre los cómo, por sobre el olfato, por sobre el oído ¿Cuerpxs alienados para qué? Si bien siempre encontramos fisuras, lugares de sentido dentro de estas estructuras opresivas... pienso en ese "ocupemos los espacios", premisa de los 90: "no nos importa que no haya plata, denos espacio y nosotres ponemos el cuerpo, el contenido y nuestro deseo de hacer". Pareciera que ese es el contrato. **¿Cómo no reproducir las lógicas de la explotación pero sin quedar inmóviles? Desorganizar para volver a organizar ¿Discutir dentro de la esfera de las instituciones que ya hemos creado? ¿Crear nuevas?**

Las instituciones (todas) como una cadena de explotación, complicidad, promesas, egos y afectos.

Hay trabajo de autogestión en todos los espacios no autogestionados, ya sean privados o estatales, qué paradoja. El Plan perfecto. ¿Qué hacemos? Crítica institucional, ok. Enojo, mucho. ¿Pero más allá de eso? Es fácil enojarse y discutir la explotación que vislumbramos en el día a día, o a veces ni discutir las, seguir como por inercia. Hasta una posible crítica institucional es captada para *llenar*, estamos perdiendo ahí. Y sí... para mí es importante pensar en cuáles son las expectativas del hacer... las razones por las cuales uno está participando... El esfuerzo que ponemos en esos

espacios es gigante pero también es más fácil aparentemente hacerlo así que pensamos autogestionados realmente y proponer algo más allá de esos límites institucionales, estas fronteras que pese a lo mal que nos contienen, nos contienen y nos dejan tranquilxs porque **a esa lógica la conocemos y conocer y ajustarse es fácil**. A veces cómodo. **Decir que no, no es no tener amor o interés por lo que hacemos** o por lxs demás. **Decir que no, como posición política**. Decir que no activamente. Decir que no para plantear una expansión, no un cerramiento. Un NO colectivo ¿bajo consensos y acuerdos?

Es complejo si se hace de manera individual. **Hay una necesidad de prácticas colectivas**, somos todes diferentes y no deberíamos exigir homogeneización, podríamos empezar por transparentarnos y practicar la tolerancia y tal vez eso de **“alianzas” en esta comunidad**.

Carina Cagnolo. Córdoba, 1968. Es titular de las cátedras Procesos de producción y análisis II: Medios Múltiples y Gestión y posproducción artística, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Es titular de la materia Historia de las artes Visuales III, en la Universidad Provincial de Córdoba, desde el año 2007. Es investigadora en el ámbito de la Universidad Nacional de Córdoba desde el año 2006. Dicta seminarios y cursos en forma independiente y se desempeña como jurado de salones, convocatorias y concursos en el ámbito nacional.

Es curadora independiente desde 2003. En ese campo, actuó como curadora general y jurado del 107° Salón Nacional de Artes Visuales, 2018. Fue curadora general de Mercado de Arte Contemporáneo, feria organizada por la Municipalidad de Córdoba, en 2017. Curó Álbum#2, "Imágenes de la Distopía", de la Colección José Lorenzo, en Espacio Colón, mayo de 2017; y "Álbum#4, ¿Qué cuerpos? ¿Qué lenguajes? Otra exposición sobre feminismo y género, Agosto, 2019. Realizó las curadurías de las exposiciones individuales de los siguientes artistas: La Casa Simbólica, de Paula Toto Blake, Museo Emilio Caraffa, 2018. "Puntos Cardinales", de Irene Kopelman, en Malba y Museo Emilio Caraffa, 2018. "2222", de Lucas Di Pascuale, en El Gran Vidrio y Museo Fernando Bonfiglioli, 2016 y 2017. "Forma Continua. Eduardo Moisset de Espanés. Investigaciones visuales, 1959-2012", Museo Emilio Caraffa, 2012, entre otras.

Mariana Ramírez. Licenciada en Pintura y estudiante de la Lic. en Antropología (UNC). Asistió a seminarios de investigación, talleres y clínicas de arte. Recientemente participó del Programa de residencias La Sala que Habito con el proyecto "Sobre el sentido" y en 2017 de la Residencia para artistas MUELA. En 2015 fue becaria en Taller de Producción y Pensamiento en Artes Visuales para artistas de Córdoba, FNA. Participa de Proyecto "Mercado", ganador del premio de formación y producción Obrar 2019, Secretaría de Cultura de Córdoba. Exposiciones recientes: "Sobre el sentido", Cabildo de Córdoba; "Materia, corporalidades y modos de formar. Experiencias transversales", Mora Espacio de arte; "Horas de agua", Un Muro Espacio de arte; "Licença", Espacio Cultural MuMu.

Ana Pistone Barchuk. Córdoba, 1984. Artista visual, Lic. en Pintura y Lic. en grabado de la Facultad de Artes de la UNC. Trabaja en la actualidad como docente en un programa de inclusión de jóvenes de 14 a 17 años. Además, es docente del curso de nivelación de la Facultad de Artes de la UNC desde el año 2016. Colabora en un grupo de investigación de arte contemporáneo en el CePIA (Centro de Producción e Investigación Artística) de la UNC. Fue Becaria de la secretaría de Extensión en el año 2013 y participó en distintos proyectos de extensión. Es diseñadora independiente.

Florencia Salazar. Artista visual, docente e investigadora. Egresó como Licenciada en Pintura, de la facultad de Artes de la UNC y realizó un curso de posgrado en Gestión Cultural en la Facultad de Ciencias Económicas, de la misma universidad. Continuó su formación en clínicas- talleres con los artistas Lucas Di Pascuale y Eugenia González Mussano. Participó en varias residencias en Córdoba, Rosario, Colombia y Ecuador.

Se destacan entre sus muestras individuales y grupales: "Proyecto I Memoria Descriptiva" Chateau CAC – Centro de Arte Contemporáneo (2014), "Memoria Descriptiva I Instalación (c)" MUMU (2015), "Frente a la inequívoca separación" La Cuenca - Residencia en Pereira, Colombia (2016), "Momentos Resonantes" Casa 18, Quito, Ecuador (2015). "Estudio abierto: Residencia Artística. La cuenca." Museo de Arte de Pereira, Colombia (2016) y "Dibujo para un andar inútil" en el marco del festival Chatarra, 220 Cultura Contemporánea, Córdoba (2018).

Andrea Ruíz. Trabaja en curaduría y crítica, en investigación y docencia, en gestión y producción de diversas actividades en el ámbito de las artes visuales.

Entre sus antecedentes en curaduría: La sustancia de la que están hechas las cosas (220 CC, Córdoba-AR, 2018), Perdoname las estrías – Jules Groube (E. C. Museo de las Mujeres, Cba-AR, 2018), Frente a los espejos (Museo MGP, Cba-AR, 2017) AGONÍA – Hugo Aveta (EAC, Montevideo-UJY, 2013), Como cortando mercurio (MGP, Cba – AR, 2010), Saturnalia (CC España-Córdoba, AR, 2009).

Ha co-organizado: Encuentros de teoría y práctica artística ADJETIVA, (UNC/C. Artes-Cba 2010 y Mac-Salta, 2011), Ciclo Híbrido y Puro sobre prácticas curatoriales (CCEC, 2008 – 2009), Cielo Teórico (espacio de pensamiento y producción artística, 1999-2004).

Ha participado como jurado en: Premio En Obra (MAC- Mercado de arte contemporáneo- Munic. de Cba, 2019), Premio Escultura Olmos (MEC, Cba, 2019). Primer Salón de Artes Visuales DJM (Villa María, Cba, 2018), IX Premio Nac. de Pintura Bancor (Cba, 2016), entre otros.

Ha publicado artículos en libros, revistas y catálogos: El retrato y la mirada. Otra construcción de lo femenino en el arte/muestra de Majo Arrigoni (Gal. The White Lodge, Cba, 2018), Es bueno irse para después volver, sobre "En casa estoy bien" de Paola Sferco y Valeria Conte Mac Donell-San Martín de los Andes (en Ramona, Feb 2017), Frente a los espejos, Diálogo de Colecciones, MAC - Arte Avanza (Edit UNC y Edit. Munic. de Cba., Córdoba, 2017) Fuentes bibliográficas para un texto crítico/muestra de Fabián Liguori (Galería EGV, Cba, 2015) .Poéticas artísticas contemporáneas en las artes visuales (Revista Deodoro, n.º 60, Año 5, Dic. 2015, UNC) Confesiones de un etnógrafo/ muestra República Magdalena de F. Liguori (2013) La acción de irrumpir y de incidir mediante la intervención artística y social (Un pequeño deseo, nº 22, Casa 13 ed.,2013) Pedagogía de los cuerpos ausentes/muestra de H. Aveta (EAC, Montevideo, 2013). Fue compiladora del libro Híbrido y Puro: Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo (Ed. del CCEC, Cba, 2009)

Es docente en la Fac. de Arte y Diseño (UPC, Cba). Ha dictado cursos, conferencias y clínicas en: "Perspectivas del arte en Latinoamérica", con Mari Carmen Ramírez y Alexia Tala. (Ágora, MAC, Munic. de Cba.,2019). "Voces y Territorio", con C. González, D. Henderson y AAPIE. (Ágora, MAC, Munic. de Cba, 2018), Cursos sobre curaduría (220 CC-Cultura Contemporánea, Cba, del 2015 al 2018), "Taller de Análisis de obra y seguimiento de proyectos en Artes Visuales" (FNA-CCK, 2015), "Poéticas Contemporáneas en Córdoba" (FNA, ARG, 2015) "Reflexiones y preguntas alrededor de un repositorio de textos sobre artes visuales situado en Latinoamérica" (Jornadas Intern. "Arte en el Sur", UNSJ, Sanjuan, 2014), "Circulación e intercambio de la producción textual en las artes visuales: diseño y desarrollo de un repositorio" (VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de Las Artes, CAIA- UNTREF, Bs As., 2013).

Fue integrante del grupo de investigación "Diagnóstico y definición del arte contemporáneo en Córdoba, Argentina. Poéticas e institucionalidad desde el año 2000", dirigido por la Lic. Carina Cagnolo (SeCyT-UNC. 2012-2015 y 2016-2017).

Carolina Senmartin. Córdoba, Argentina, 1973. Docente, investigadora y asesora en artes visuales. Realizó estudios de posgrado en Arte Contemporáneo (Universidad Complutense de Madrid, 2009) y la licenciatura en Pintura (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2000).

Es docente coordinadora por concurso del Curso de Nivelación, Profesora Asistente de la cátedra Dibujo 2 y Profesora Adjunta del Seminario de Trabajo Final de la carrera de Artes Visuales (FA, UNC).

En investigación ha participado como co-directora del proyecto de investigación: Diagnóstico y definición del arte contemporáneo en Córdoba, Argentina. Poéticas e institucionalidad desde el año 2000 (parte I, II y III- 2013-2017) y actualmente en Prácticas, discursos e institución en el arte contemporáneo de Córdoba, Argentina (2018-2022) dirigido por la Lic. Carina Cagnolo e integrado por artistas e investigadores locales, con subsidio categoría A, SeCyT-UNC.

Realizó tareas de gestión universitaria coordinando el Área de Artes Visuales (CePIA, FA, UNC, (2007-2008) y más tarde llevando adelante la dirección del Centro (CePIA, FA, UNC, 2012-2014).

En el 2016 participó en el Programa de Movilidad Docente a Madrid del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación–Argentina, realizando un intercambio en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, en un conjunto de cátedras de grado y de posgrado, participando en un equipo de investigación.

Acompañó el proceso de desarrollo del proyecto Expedición (CePIA, 2015-17) en calidad de asesora y colaboradora.

Su trabajo de investigación en el doctorado en Artes (FA, UNC) está relacionado a las prácticas colaborativas, a las reuniones de artistas y al modo en que sus dinámicas de trabajo dialogan o tensionan con el campo del arte en la ciudad de Córdoba.

Actualmente gestiona y dirige la segunda cohorte de la carrera de posgrado Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea de la Facultad de Artes, UNC.

Guiomar Barbeito. Córdoba, 1972. Es Profesora en Letras. Cursó la Licenciatura en Grabado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Expuso su trabajo como artista en diversas muestras colectivas y en una individual: MA (2018). Formó parte del equipo curatorial de exposiciones realizadas en museos y salas de la ciudad. En la actualidad desarrolla su Trabajo Final de Grado y ejerce tareas docentes como ayudante alumna en la cátedra de Gestión y posproducción de la misma Facultad (UNC).

Aylén Bartolino Luna. Córdoba, 1992. Es Licenciada en Grabado por la Facultad de Artes de la UNC (2016). Recibió algunas becas de formación, entre ellas, una para estudiar en la Universidad de Guadalajara (2014, México), otra para asistir al VII Encontro de Artistas Novos (2017, Santiago de Compostela, España) y la más reciente, del FNA, para realizar el Taller Compartido de CRUDO Contemporáneo (2019, Rosario). Ha participado en distintas exposiciones y festivales de Córdoba, Buenos Aires, Formosa y Guadalajara, a veces como artista y otras en rol curatorial. Actualmente se desempeña como adscripta en una cátedra de la Facultad de Artes (Seminario de Trabajo Final), trabaja en el Museo Horacio Álvarez y es obrera metalúrgica en una fábrica de sistemas enrollables de aluminio.

Lucas Di Pascuale. Córdoba, 1968. Realizó estudios de grado y postgrado en la Facultad de Artes de la UNC, donde actualmente se desempeña como docente, y continuó su formación en diversas residencias en arte. En sus trabajos el dibujo y la práctica editorial tienen un marcado protagonismo. Coordinó Taller caminante de dibujo, 2019; la clínica en artes visuales Taller Horizontal, 2013-16; y Comuna, prácticas artísticas con jóvenes y adolescentes (conjuntamente con Sandra Abichain), 2016-17. Se desempeñó como coordinador de Artes Visuales en el Centro de Producción e Investigación en Artes, FA, UNC, Córdoba, 2011-2012.

Juan Der Hairabedian. Artista visual. Docente e investigador en Facultad de Artes, UNC. Licenciado en Escultura y Especialista en Procesos y Prácticas Artísticas Contemporáneas, UNC. Co-dirigió, junto a Lucas Di Pascuale, el taller "Lectura de Obra" y el ciclo "Diálogos" entre dos artistas que no se conocen y el público. Coordinó los talleres "Taller de la mirada" y "Lo Que Hacemos (y lo que deseamos)".

Ha participado en residencias artísticas en India, Jordania, Brasil y Colombia. Su práctica artística vincula historias pasadas con el presente. Son las preguntas, los accidentes, las anécdotas o la simple observación de un contexto, los que motivan su producción: construir de modo performático un relato. Su propia presencia en muchos de sus trabajos, es una herramienta dialógica y experiencial por la cual vincularse con lo-otro –los otros–. Lo que queda –escrituras, imágenes, sonidos– ocupa un lugar tenso entre relato, documento y obra.

Ana Capra. Especialista en Prácticas y Procesos de Producción Contemporánea, Lic. En Pintura y Prof. en Artes Visuales. Se ha desempeñado como Prof. Asistente y Prof. Adscripta en diversas cátedras de la Facultad de Artes de la UNC. Es integrante del equipo de Investigación Prácticas, discursos e institución en el arte contemporáneo de Córdoba, Argentina. RES. SECyT N° 411. Y dirige desde 2004 el Estudio de Arte Criterios. anacapra@hotmail.com

Lucía Álvarez Pérez. Córdoba, Argentina, 1986. Administrativa provincial, docente, artista e investigadora. Estudió la Licenciatura de Artes Visuales con orientación en Grabado y la Especialidad en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente en las cátedras de Grabado I y Grabado II de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja como administrativa en la Agencia Córdoba Cultura S.E. perteneciente al Gobierno de la Provincia de Córdoba. Asistió a diversos cursos, seminarios, charlas y clínicas. En los últimos años realizó exposiciones colectivas, “La Mirada Situada” en la Casona Municipal de Córdoba (2019), “Tableu o un plan sencillo” en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (2016), e individual denominada “Detalle” en el Museo Superior de Bellas Artes Evita (2016).

Eugenia González Mussano. Bahía Blanca, 1983. Vive y trabaja en Córdoba. Artista visual, docente, investigadora y curadora independiente. Es Licenciada en Pintura (UNC). Recibió la beca para el Programa de Artistas del Di Tella (2020-2021) y la beca de formación del FNA (2019-2020) para realizar la residencia URRRA. Obtuvo algunas otras becas a nivel nacional que le permitieron continuar su formación en

diferentes residencias y clínicas dentro del país. Ha realizado muestras en Córdoba, Rosario, Tucumán, Buenos Aires y España. Recibió el premio Obrar para proyectos colectivos de la Municipalidad de Córdoba en los años 2017 y 2019. Co-coordinó el Programa de Arte Contemporáneo del Centro Cultural Casa de Pepino y formó parte del equipo de trabajo de Unidad Básica Museo de Arte Contemporáneo de Córdoba. En 2018 fue curadora de la muestra Lo que se hace por amor en el Museo Genaro Pérez. Actualmente desarrolla el proyecto pedagógico La Escuela de la Sospecha.

Valeria López. Cipolletti, Río Negro, 1988. Vive en Córdoba, es artista visual, docente e investigadora de la UNC. Se graduó de Lic. en Pintura en la UNC y continuó su formación en talleres, clínicas y cursos.

Participó en Sala Taller EAC Uruguay (2019) y en La Sala que Habito Córdoba (2018). Obtuvo beca de formación del FNA con el proyecto Colección LSQH (2018) y beca del FNA para realizar el Taller de Artes Visuales (2015).

Entre sus distinciones se destacan: 1° Premio 45° Salón de Tucumán, Museo Timoteo Navarro; Mención Adquisición X Premio Nacional de Pintura, Museo del Banco Central; 1° Premio Salón de Pintura, Museo Bonfiglioli; 1° Premio Salón Castilla León, C. C. Borges. En su participación con Colectiva PI y Grupo Être se obtuvieron el premio Programa de formación Obrar para colectivos artísticos.

Participó de las exhibiciones Dispositivo de almacenamiento, EAC; Historia Particular, Colección CLM; Copia Adiestrada, Mora Espacio Cultural; La sustancia de la que están hechas las cosas, 220 CC; Espacio en Blanco, Museo Genaro Pérez; entre otras.

Victoria Gatica. Córdoba, 1982. Comerciante, docente, investigadora, artista. Estudió psicología, fotografía y artes visuales (Licenciada en Escultura, UNC). Trabajó en realización y diseño de escenografía, utilería y vestuario para obras de teatro, danza y ópera. Obtuvo la beca del FNA: beca de formación; Taller de Producción y Pensamiento en Artes Visuales (2015). Asistió a diversos talleres, seminarios y clínicas. Se desempeñó como asistente curatorial de la muestra Lo que se hace por amor en el Museo Genaro Pérez y de Still de Belleza en el Museo Evita – Palacio Ferreyra (2018). Junto a Colectiva PI obtuvo el premio Programa de formación Obrar para colectivos artísticos (2019). Vive y trabaja en Córdoba.

TEX
TU
LIA
N|0

